كولن ولسن

المعقول واللامعقول

في الأدب الحديث

ترجمة أنيس زكي حسن

منشورات دار الآداب - بيروت

الطبعة الثامنة
كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨١

مقدمة

حين خطرت ببالي فكرة هذا الكتاب كنت اتصور الهدف منه كما يلي : ان أبحث في ماهية الخيال وكيف يعمل . وقد حاولت ان احصل على بعض العون من كتاب سارتر (الخيال) ، الا انني وجدته محيّراً، وكان كل ما توصلت اليه منه، خلال لغة سارتر التجريدية الخشنة، هو أن الخيال يعني تكوين صورة عن شيء أو شخص ليس حاضراً بالفعل .

ويلوح ان هذا يعطي فكرة واضحة وبسيطة عن الخيال كعون للتجربة ، أو كعامل مساعد . لنضرب مثلا على ذلك : انني اعتبر مدير مدرستي رجلا وقوراً وقاراً هائلا ولا أستطيع ان اتجنب الخجل حين اتكلم معه ، وفي يوم من الأيام أراه راكضاً من حديقة أحد البيوت يطارده كلب ضخم ، وهو مجرد من وقاره . ومنذ ذلك الحين فصاعداً لم أعد أخشاه لأنني صرت أنظر اليه كائناً بشرياً مثلي . ومن الناحية الأخرى ، فقد لا يسعفني الحظ بان أراه في ذلك الموقف والكلب يطارده ، الا انني أستطيع بواسطة الخيال ان أخلق ذلك المشهد في ذهني . وليست النتيجة المتصوّرة بقوة النتيجة الفعلية للحادثة، الا انها مع ذلك تساعدني على التقليل من خوفي منه . والخيال في هذه الحالة يهدف الى ان يكون نسخة ثانية من واقع محتمل .

ويمكننا أن ندعو هذا : التعريف الواقعي الاجتماعي للخيال ، وهو الشيء الذي يتصوره الموظف السوفييتي مثلا حين يقول : ان المهندس الجيد يستفيد

من خياله ، أو رجل الأعمال الامريكي اذا قال : ان الرجـــل الذي احتاج اليه ليقوم بهذا العمل يجب ان يمتاز بالحيوية والخيال . وهذه هي قابلية نافعة وعملية ويمكننا ان نعرف الهدف منها بالبساطة التي نعرف بها الهدف من أية وسيلة نافعة أخرى . ولكن هذا التعريف لا يفيدنا عند الحديث عن خيال ادكار ألن بو أو فيودور دوستويفسكي .

يميل المرء الى الاعتقاد بأن الخيال لدى بعض رومانتيكي القرن التاسع عشر هو قطب توازن سيكولوجي الغرض منه هو الاحتفاظ بعقل الكاتب سليماً في عالم يفزعه . وهنا يلوح أن العلاقة بين الخيال والعـــالم الفعلي كثيرة التشعب . ولأجل السهولة يمكننا ان نسمي هذا النوع من الخيال تعويضياً .

الا انه قد يعترض معترض قائلا ان الخيال التعويضي هو حالة خاصة فقط من حالات الخيال الواقعي الاجتماعي . فيستخدم بطل ترير (والترميق) خياله ليعوضه عن نواقص حياته العملية . وقد يدعي الواقعي الاجتماعي بان ميتي انما يسيء التصرف بقابليته التخيلية . واذا وسّعنا البحث في هذه النقطة سهل علينا ان نرى ان بو ودوستويفسكي يمكن بطريقة ما أن يُفسَّرا باعتبارهما حالتين خاصتين من حالات اساءة التصرف هذه ، مع جذور معقدة .

وحين بحثت في الامر الى هذا الحد رأيت ان محاولتي ايجاد تعريف بسيط عملي كانت تتجنب عدداً من المسائل التي أجد نفسي مهتماً بها كل الاهتمام فهي تتجنب التعقيدات كل التجنب ثم تفترض ان تلك التعقيدات غير موجودة .

وفي يوم من الأيام نظرت الى المشكلة في ضوء جديد . فقد تناولت كتاباً يضم قصصاً عن الاشباح من وضع مؤلف لم أكن قد قرأت له من قبل : هـ.ب. لافكرافت ، فمضيت أقرأ في ذلك الكتاب . وكانت الاقصوصة الاولى (في القبو) تتحدث عن حفار كسول غير مقتدر لأنه يصنع اكفاناً أقصر من ان تضم الميت الطويل ، ولهذا فانه يقطع القدمين . ويحدث هذا في شتاء حقيقي يكون الأرض فيه صلدة لا تسمح بالدفن ، الأمر الذي يدعو الى خزن الاكفان في ظلة تقع عند حافة المقبرة . وفي أحد الأيام يحبس الحفار نفسه عرضا في الظلة

اذ ينغلق الباب عليه ، فيضع الأكفان كفناً على كفن ليصل الى نافذة عالية ، ويكون الكفن العلوي هو كفن الميت مقطوع القدمين . وحين يخرج الحفار رأسه من النافذة ويكاد يبلغ منتصف جسمه في خروجه يشعر برسغيه يُقبضان ويُمسكان ، فيدفع بقدميه ويضرب بهما ويفلح في الخلاص ، ولا يقول لنـــا لافكرافت الا في النهاية ان الحفار كان قد قطع قدمي الميت وذلك لكي يضفي على القصة شيئاً من متعة الافزاع .

كان لافكرافت بكل وضوح يحـاول ان يعطي قراءه بعض الكوابيس . ولكنه لم يفلح في ذلك معي . ولاح لي انه لو كان كاتب آخر قد تناول هـــذه الفكرة - مثل بيترونيوس أو ابوليوس - لكانت القصة شديدة الامتاع . فما هو الفرق بين حالتي الذهنية وحالة لافكرافت ؟

وفي اليوم التالي قرأت المزيد من قصصه وبدأت أحدث زوجتي عن مشاكل الخيال التي أثارها لي ذلك الكتاب . فذكرت لي ان قصة ويلز (بشر كالآلهة) فيها شيء من عدم الاحكام الذي وجـــدته لدى لافكرافت . وانتبهت الى استخدامها لكلمة (عدم الاحكام) التي تعني الهدف الذي أخطئ ، ولكن هل ان جميع انواع الخيال تهدف الى هدف واحد ؟ ان التعريف الواقعي الاجتماعي يخبرنا بأن لكل نوع من الخيال هدفاً مختلفاً ، ولكن الأنواع جميعها تتفق في تحرك مشترك نحو مجتمع مثالي . وبينما يعجبني ان أرى (مجتمعاً مثالياً) فانني لا أشعر بأن تحقيقه سيكون نهاية التطور البشري ، بالعكس ، فانه قد يجعل البشر أحراراً في التركيز على المشاكل الحقيقية للتطور . وقد لاح لي ذلك كامنا في مشكلة الخيال .

انني مهتم بالاهداف والقيم . وسواءاً كانت هذه المسألة عديمة المعنى أم لم تكن ، فانني لا أستطيع ان امنع نفسي من التساؤل عن الحياة البشرية والمجتمع : فمن أجل ماذا هما موجودان ؟ وكلما استخدم أحد كلمة (يجب) أجد نفسي راغباً في معرفة نظام القيم النهائية الذي يسند ذلك الوجوب .

وكلما وجدت كاتباً مثيراً — سواء لأنه يلوح قائلا شيئاً مهماً او لأنه يلوح

نوعاً حتماً من انواع الاحتيال – اجد نفسي عائداً الى مشكلة خياله. وقد حاولت في بحثي لكتاب مختلفين اختلاف غراهام غرين وكازانتزاكي، أو لافكرافت وألدوس هكسلي، أو اندريف ودورنمات، أن اكتشف الخيط الذي يربط بينها. ولا يمكن هنا الا القاء عبارة واحدة خالية من الاسانيد وهي: ان الخيال لدى كل كاتب يملك خيالاً مركزاً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهومه القيم – أي بفكرته عن معنى وغاية الوجود البشري.

والهدف التالي من مثل هذا البحث هو وضع مقاييس معينة للقيمة في الفن والأدب – مقاييس قد يكون لها مضمون أوسع من مضمون القيم المرتجلة التي يعطينا اياها (النقد الادبي) الذي يتبع الطراز السائد. فاذا كان في الوسع اكتشاف قوانين عامة معينة اثناء محاولة البحث في خصائص وعدم احكام مختلف التخيلات، فان هذه المحاولة تكون جديرة بالجهد المبذول. وقد كان هذا هو الموقف الذي دفعني الى تأليف هذا الكتاب.

كولن ولسون

المدخل

الادب في ازمة

يتلقى معظم المؤلفين الذين نشرت مؤلفاتهم نصيبهم من المخطوطات بالبريد، وقد استلمت قبل بضعة شهور مخطوطتين جاءتا في وقت واحد تقريباً، أرسل الأولى مدرس من أصدقائي يعيش في الخارج، والأخرى مؤلف شاب كنت اعرفه منذ بضع سنوات في لندن. وكانت كل منهما القصة الأولى التي يكتبها المؤلف. وحين نظرت فيهما أدهشني اتفاقهما في الفكرة والطريقة. فهما تتناولان شباباً اقلين يعيشون في غرف حقيرة في لندن ويتنقلون بين المقاهي ويتورطون في علاقات جنسية عارضة ويبحثون في الدين والسياسة بحثاً مشبعاً باللاجدوى خالياً من الحماسة.

وليس من المدهش حقاً ان ينتج شابان قصتين متشابهتين. اذ نجد في قصة (كروم يللو) ان ألدوس هكسلي يجعل مستر سكوغان يصف عقدة قصة يؤلفها البطل كما يلي:

« لم يكن بيوسي الصغير بارزاً... في الالعاب ولكنه كان ذكياً على الدوام، فهو يجتاز المدرسة والجامعة الاعتياديتين ثم يحل في لندن حيث يعيش بين الفنانين، تحني ظهره الأفكار السوداوية وكأنه يحمل عبء العالم كله على كتفيه، ويؤلف قصة متألقة الروعة، ثم يختفي في نهاية الكتاب، في المستقبل اللامع. وأخيراً تبينت شجلاً فقد وصف مستر سكوغان خطة قصته بدقة مفزعة ».

والواقع ان وصف سكوغان يناسب بصورة عامة اي عدد من القصص التي تمّ تأليفها خلال السنوات العشرين الاولى من هذا القرن ، اعتباراً من قصة جيمس جويس (صورة الفنان شاباً) الى قصة كومبتن ماكنزي (شارع الخطيئة) وقصة سكوت فتزجيرالد (هذا الجانب من الجنة). ونجد ان الأبطال ينسجمون مع نمط واحد بل ان الكثيرين من ابطال قصص القرن التاسع م نسخة حرفية من فرتر الشاب ، والكثيرين من أبطال القصص الروسية بعد تورجنيف م ثوريون غامضون ومتحدثون ثرثارون . وانني لأميل الى الاعتقاد بأن هبذا لا يعني بالضرورة تقليداً . وأنت لو وضعت المؤلفين الشبان في أقفاص زجاجية ومنعتهم من قراءة اية قصة معاصرة فانهم سينتجون قصصاً متشابهة العقد والأبطال. وكل مؤلف يشرع في الكتابة بأمانة عن عصره يجد ان هنالك عدداً محدداً من المواقف التي يستطيع ان يعتمد عليها .

لقد كتب مؤلف احدى المخطوطتين اللتين ذكرتها قطعة في السخرية من اسلوب سارتر منذ بضع سنوات ، وفاز في مسابقة اجرتها احدى المجلات ، ولا أستطيع ان انقل شيئاً حرفياً منها ولكنها كانت شيئاً مثل هذا :

« انني انظر الى جزمة كرة القدم القبيحة التي ارتديها والتي يحيط بها الطين كالكعكة ، وفجأة يصيبني شعور بالتفاهة . ترى ماذا اصنع هنا ؟ ولماذا اضع على جسمي هذه الملابس ؟ ولماذا ينفخ ذلك الرجل في صافرته . ويتخذ العشب صفة مرعبة كاللحم النيء . انهم يصرخون بي لكي أصد الكرة . ان قواعد اللعبة تحدد ضرورة ما ، والنصر بالنسبة لهم هو زخم له معناه تسبقه مقدمة موحلة. ألف تحية ! انهم يحتفظون بشعورهم بالقناعة الذاتية عبر الخضوع لهذه القواعد الموضوعة . ولكنني أضرب الكرة عامداً في اتجاه هدفي . »

ولكن الكتابة الساخرة لا تثير رفضاً ، لانني اجد بعد ذلك ان بطل قصة صديقي نفسه يحملق في انعكاس صورته في بركة من الشاي فوق منضدة في احدى المقاهي ، متأملاً في شعوره بالسأم واللاهدفية .

ثم ان الموقف مختلط بحلقة من المألوفية ، اذ ان نعني يعود الآن الى محاولاتي

الاولى في كتابة القصة ، الى البطل غير القانع الذي يصب لنفسه اقداح الشاي ويحاول أن يصدّ تيار ادراكه ببعض الميتافيزيقية . وتطفح مذكراتي في تلك الفترة بالكثير من الكلام عن مشكلة الشكل في القصة والاشارة الى تعليق اليوت على يوليسيس ، اذ يقول : (ان — طريقة جويس — هي بكل بساطة طريقة ضبط وتنظيم واعطاء شكل ومغزى للمدى الواسع من اللاجدوى والفوضى اللتين هما التاريخ المعاصر) . والقصة الاولى التي يؤلفها أي كاتب يتناول الكتابة تناولاً جاداً هي سرد شخصي ، وهي تقول في الواقع : هذا هو ما اراه ، هذه هي الطريقة التي أرى العالم بها . والواقع ان المثل الأعلى في هذا هو أن تبدأ بفهم شامل يقوم به القاص في اللحظة التي يضع فيها القلم على الصفحة الاولى ، الا انه ليس من الممكن ان يوجد (فهم شامل) للفوضى ، ولهذا فعليه ان يشرع في البناء مستخدماً مئات الشظايا والانطباعات غير المتصلة ببعضها ، بل ان العقدة تعني الاتجاه ، او الطريقة التي يتم بها ربط هذه الانطباعات . وهكذا فلا يمكن ان تكون هنالك عقدة ، وانما يكون هنالك وصف غير اختياري للحياة اليومية التي يعيشها فرد منعزل .

ويلخص و.ب. ييتس جوهر هذه القضية في أبياته التالية :

« سبح السمك الشكسبيري في البحر ، بعيداً عن الأرض ،
وسبح السمك الرومانتيكي في شباك آتية الى الأرض ،
فما هي هذه الأسماك التي تنطرح لاهثة على الشاطيء ؟ »

كان الخيال الشكسبيري غير ذاتي ، غير شخصي . وقد سرد شكسبير القصص كما كان يفعل ذلك هوميروس والمنشدون الجوالة . وقد لاحظ عدد كبير من النقاد انه ليس من الممكن استنتاج الكثير عن حياة شكسبير من مسرحياته .

اما الرومانتيكيون فقد شعروا بالحاجة الى الكلام عن انفسهم . وكان وردزورث على أسوأه حين يروي قصة ، وعلى أفضله حين يكتب مقاطع فلسفية وشخصية . وقد كان الشاعر الرومانتيكي عادة يتصور نفسه معادياً للمجتمع

فقد اخترع قوله (قصة القرية) واما فيلدنك وسويفت فقد غلفا نقدهما الاجتماعي بالسكر، ولكن زولا وإبسن كانا يستمتعان بالفضائح التي كانا يثيرانها. وقد اعلن زولا ان الناس (يجب) ان يحبوا القصص التي تتحدث عن الاحوال الاجتماعية . ومع تدهور الكنيسة راح المؤلفون يتنافسون للظفر بالمنبر . وكانوا يعتبرون انفسهم ايضاً علماء ومؤرخين اجتماعيين وقساوسة. فكان بلزاك (مؤرخ) عصره ، وكانت قصص زولا تدافع عن نظرية الوراثة ، واما فلوبير فكان يقول ان الفن هو نوع من انواع الخلاص الديني .

ومن ذلك التطور في القرن التاسع عشر يتوقع المرء ان يحاول الفنان الادعاء بعد ذلك بالسلطة السياسية واعتبار نفسه الفيلسوف ــ الملك . الا انه ما ان بدأ القرن العشرون حتى اختفى الفنان المكرّس (وكان برناردشو استثناء ، رغم انه لم يعتبره أحد جاداً فيما كان يقول على أي حال) . وانتشر عبء التفكير والحفاظ على المجتمع من الكنيسة الى عدد كبير من الاشخاص ، الا ان كتاباً مثل ابسن وتولستوي حاولوا ان يكونوا كل شيء .

واستمرت مدرسة واحدة في الازدهار ــ حزب الكهنة الذي يرجع في أصله الى فلوبير ، وكانت هذه المدرسة هي التي انتجت اهم تقاليد القرن العشرين الأدبية . وكانت عقيدتها هي (الفن للفن) ــ اي للمتعة التي يهبها الفن، أو لامتاع الناس . ولكن هذه العقيدة لم تكن لتتصل في شيء بفكرة (السمك الشكسبيرية) لان الفنان المطلق الجديد لم يكن غير كاهن . ويقول جويس في (صورة الفنان شاباً) إن الفنان يجب الا يمتلك آراء ، ولا شك ان (يوليسيس) هي عرض لهذا المبدأ . ولكن هذا هو من الناحية السطحية وحسب ، لان الكاتب انما يقول باستمرار : بهذا الشكل أرى الواقع وطريقتي هذه تسمو على كل الطرق الاخرى في النظر الى الواقع . ونجد هذا بوضوح في (فصول الشمس) حيث نرى فتاة ايرلندية عاطفية تجلس على الساحل وتحلم (بالرجل الأسمر الفاتن) الذي يراقبها ، ويبدأ الفصل بلغة الاقصوصة العاطفية ، التي كانت تشيع في عام ١٩٠٠ ، وتحلم كيرتي بالحب وحفلات الزواج وبشاميها الشديد ، ثم

تنتقل الى الغريب الأسمر الفاتن الذي هو ليوبولد بلوم ، وتصبح اللغة عامية واقعية ، وندرك ان شعور بلوم نحو كيرتي هو شهواني محض ، وينتهي الفصل بشهد من الاشباع الجنسي الذاتي متعه الرقيب حين كان ينشر في احدى المجلات تباعاً .

ويتضح موقف جويس اكثر في مكان آخر من الفصل حيث نجد مشهداً يمثل غرفة انتظار في مستشفى ، ونرى امرأة تحمل في ردهة مجاورة ، ويبدأ المشهد بالسخرية من اسلوب التاريخ الانكلوسكسوني ، ثم يسخر من اسلوب مالوري وبيبس والسيدة رادكليف ودكنز والصحافة الحديثة . وقد ذكر احد النقاد ان جويس يلوح وكأنه يريد ان يقول : (أترون كيف كان اولئك الكتاب القدامى سيصفون مثل هذا المشهد ، بان يقيموا حاجزاً من الكلمات والتقاليد المألوفة بين القارىء والموضوع . والآن قارنوا ذلك بطريقتي !) .

ان الذي تغير هو (مفهوم الفن) كله . ولن يكون مجدياً ان نتساءل : عمَّ (يعبر) هوميروس . انه يروي قصة وحسب . وهو حين يروي القصة قد يعبر عن بعض الصفات البشرية ــ كالشجاعة والشر الخ . ولكن محتوى هوميروس هو القصة اولاً وآخراً . واما جويس فانه يعبر عن رؤياه هو للواقع ، ولا يمكن لهوميروس ان يقول شيئاً مثل هذا الذي يقوله جويس : (لا اتوقع من القارىء أي شيء ما عدا انه يجب ان يكرس حياته لدراسة مؤلفاتي) .

ولكن الرؤيا هي شيء آلي ، ويعتمد العمل الأدبي على القصة ــ أو على شكل ما . وهكذا فان (مشكلة الشكل) تبدأ بإقلاق الكاتب ، وحين يجد (شكلاً) فان هذا الشكل يكون كالخيط الذي يستطيع ان ينسج حوله حوادثه . وشكل قصة كقصة توماس مان (الجبل السحري) ابسن منها ، وقصة هارتر كاستورب في المصحة العقلية ليست قصة اطلاقاً، وانما هي سلسلة من المناقشات العقلية وملاحظات عن الشخصيات يربطها بعضها وجود البطل الشاب . وتخرج شخصيات هيرمان هيسه الى الطريق وتخضع لسلسلة من التجارب (المريبة) . وابسط خيط يربط بين جميع هذه الامور هو في الرواية

الذاتية ، وقد فضل هذه الطريقة كل من جويس وبروست ولورنس .

ويمكننا ان نشير الى المشكلة بوضوح . فالقصة هي شكل غير شخصي يطوره أشخاص يريدون امتاع الآخرين، والكاتب في القرن العشرين وجهة نظر شخصية جداً يريد ان يعبر عنها ، ويكمن الصراع في التوفيق بينهما . وهنالك كتاب لا يتصفون بحرفة القاص الحقيقية — مثل اندريه جيد والدوس هكسلي يتغلبون على المشكلة بادخال اقسام من مذكراتهم في قصصهم . وهذا هو توفيق ضعيف . والفكرة هي ان يتم اغراء القاريء ليدرس افكارهم وذلك عبر ولعه بالقصة ، ولكن القراء الأذكياء يتخطون المذكرات ويستمرون في قراءة القصة .

ويمكننا ان نقول ان بعض القاصين الحديثين يحاولون الظفر بشكل شخصي مركز للواقع ، والقاء تعليق شخصي على الوجود ، بطريقة قريبة جداً من الموسيقى – واعني الموسيقى الخصوصية وليس التركيب السمفوني . ان رباعيات بيتهوفن وبارتوك وبامرخ وشونبرغ هي تعليقات (شخصية) ومحاولات للتلخيص، وليس من الصعب على الموسيقار ، وحتى الشاعر ، ان يبني شيئاً شخصياً تماماً ، ونجد ان رباعيات اليوت ومدائح ريلكه هي (خلاصات / ايضاً) . ولكن مثل هذا البيان يميل بطبيعته الى أن يكون ثابتاً ، والمهم هو المحتوى الداخلي للتجربة . ونجد هذا في معظم أوصاف (التجربة الصوفية) اذ يوصف المكان الذي تحدث التجربة فيه في بضعة سطور بينما يستغرق التعبير عن التجربة ومعناها عدة صفحات . وليس من باب الصدف ان ترتبط نظرية جويس للفن بفكرته عن (الكواشف) — اللحظات التي يرى الفنان انها ترمز الى مدى كامل من التجربة . والكواشف هي لحظات مفاجئة وهي (الهام عن مادية الشيء) ، واللحظة التي تلوح فيها (روح أشد الأشياء عادية، ساطعة خلابة) . وقد تحدث مثل هذه اللحظة لخادمة تودع حبيبها عند الباب وقت الغروب . ويصف ستيفن ديدالوس لحظة مماثلة في فصل ايلوس من يوليسيس — السيدتان العجوزان تبصقان نوى الاجاص وتلقيان به من أعلى نصب نلسون . ويشتمل

هذا الفصل ايضاً على مثال آخر على اعتقاد جويس (برؤياه للواقع) . فبعد ان كان (الجيل الأسبق) من الايرلنديين قد رووا القصص التي توضح فكرتهم عن الجانب النبيل أو الخلاب من الشخصية الايرلندية ، يروي ستيفن قصته الواقعية بدقة والتي لا تتعلق بسير السرد العام ، عن السيدتين العجوزين . ويتضح لنا تماماً نقد جويس (للواقعيات الزائفة) .

وهكذا فان القاص الحديث يريد أن (يقول شيئاً) اكثر مما يريد ان يقص قصة ، ولا تكون النتيجة مفهومة أو معبرة دائماً . ويمكننا ان نجد أسوأ النتائج في المجلات الأدبية للسنوات الثلاثين الأخيرة : في قطع (النثر التجريبي) التي تظهر بوضوح ان الكاتب كان يريد ان (يقول شيئاً) بشكل قصة ، الا انه لم تكن لديه رغبة في التوفيق بين هذا وذاك بأن يسرد قصة حقاً . (بل انه يكون عادة غير واثق مما يريد أن يقوله فعلاً) . وما تزال (القصة) عامل الكاتب الرئيسي للتعبير عن آرائه في الحياة . ويشعر كتاب كثيرون فطرياً بالحاجة الى انتاج (عمل ضخم) يهبهم المجال ليعبروا عن أشد الظلال حساسية في مفهومهم للواقع . ولكن المشكلة ما تزال هي هي : بأي شكل ؟

كان جويس وبروست نوعاً ما مثالين مضللين . فهما يحظيان بعدد كبير من القراء (أو على الأقل اولئك الذين يذكرون مقاطعهما المهمة) لأنهما يتمتعان بشهرة واسعة . وقد تخطيا المفهوم الشائع والقائل بان الرواية يجب ان تروي قصة بطريقة ممتعة . وقد أحسن بروست قصة ذات مائة صفحة بألفي صفحة من المقالات والتعليقات وحتى النتائج : قصة — رغم انه لا (يحدث) فيها الا اقل مما يحدث في قصة اندريه جيد ذات الصفحات الخمسين (ثيسيوس) . وربما أمكننا القول ايضاً إن جيد يقول في هذه الصفحات الخمسين اكثر بكثير مما يقوله بروست في الألفي صفحة . الا انه بالرغم من كون بروست وجويس التهاعات أمل للكتاب الحديثين الذين يكافحون في سبيل قول شيء والذين لا يريدون ان يرووا قصة ، فانه من السخف الادعاء بأنهما قد أسسا شكلاً جديداً يسمى (القصة التجريبية) . ومهما تكن المكافئات التي حصلا عليها فان

(يوليسيس) وبروست قابلان للقراءة تماماً كما ان دليل التلفون قابل للقراءة أيضاً . فليسا بشكل جديد للأدب وانما هما استثناء محظوظ للقاعدة القائلة بان الرواية يجب ان تروي قصة تكون ممتعة للقاريء العام . وهما يُقرآن بصورة واسعة بسبب شهرتهما وليس بسبب حلولهما (الناجحة) لمشكلة (الرواية التجريبية) .

ولست أقول هذا لكي أقلل من أهمية الكاتبين العظيمين، وانما لكي أبدد وهماً شائعاً . فحين يفتح القاريء الاعتيادي كتاباً من تأليف صاموئيل بيكت أو آلن روب غرييه فانه يواجه بالحيرة عادة ، وهو غالباً ما يفسر حيرته بقوله شيء مثل هذا : (لقد حدثت تغيرات كبيرة في أدب القرن العشرين ، وتماثل هذه التغيرات تلك التي حصلت في النظرة العلمية بسبب ظهور نظرية النسبية والكم ، وان عدم فهمي لهذه الروايات يشبه عدم فهم فيزيائي القرن التاسع عشر لمؤلفات ديراك) . ولكن الواقع هو ان آينشتاين وديراك احدثا ثورة فعلية في العلم ، في حين ان جويس وبروست بطلان استثنائيان فلم يقدما مبرراً بعد للرواية التجريبية .

ولا يستطيع أحد أن يزعم ان مئات (الأعمال التي تنطرح لاهثة على الشاطيء) تمثل حالة مرضية في الأدب . بل ان النقاد تنبأوا بنهاية الرواية طيلة السنوات الثلاثين الأخيرة . غير ان الرواية لم تمت ، تماماً كما ان الفلسفة لم تمت مع المشاكل العديدة التي ظلت بلا حل في القرن التاسع عشر : لقد عادت الى الوراء أو راحت تعالج مشاكل أبسط . وان الفلسفة العملية في القرن العشرين (وأنا هنا أعني المجال الواسع من أنواع هذه الفلسفة بين أمثال ج.ي. مور وجماعة فيينا) اعلنت ان الفلسفة يجب الا تعنى بمشكلة الوضعية البشرية ، وهكذا فقد اتاحت للفلاسفة ان يتنفسوا من جديد . وبنفس الطريقة حصلت الرواية الانكليزية على حيوية جديدة بعد عام ١٩٥٠ بأن أصبحت وسيلة للملاحظة الاجتماعية والتعليق الاجتماعي . ولكن هذه الحالة هي أيضاً غير مرضية . ان (الحادثين) وكذلك مدرسة جويس من الروائيين ما زالوا

يصرون على (قول) شيء ، وعلى ايجاد طريقة في الكتابة تستطيع في النهاية ان تنطق بالحقيقة كاملاً عن الوضعية البشرية . (وأنا هنا افكر ، مثلاً ، في ناتالي ساروت وروب غرييه وبيكت) . ويقل عدد قراء هؤلاء بانتظام بينما نجد ان الواقعيين الاجتماعيين وامثالهم يفلحون في انتاج المؤلفات الجيدة من الدرجة الثالثة .

والمشكلة هي في كيفية ايجاد طريقة لانتاج (عمل جاد) لا يغرق فاشلاً في مشاكله ذاتها . وقد اظهرت الفلسفة والأدب ذلك الميل سيء الطالع لمتابعة خط التفكير حتى ينتهي بها الأمر الى الزقاق المسدود . ويمكننا ان نسمي ذلك عادة القرن التاسع عشر لأن فكر القرن التاسع عشر يتصف بذلك تماماً . ان شوبنهاور ينطلق لتحليل الحالة البشرية وينتهي بان يعلن ان البشر يجب ان يتعلموا رفض الحياة وعذابها المحتوم . ولأندرييف قصة عن عودة لازاروس من الموت ، اذ وأيه لازاروس (الواقع) وكل ما يستطيع ان يفعله الآن هو أن يحلق بكآبة في الفراغ ويتوقع ان يموت ثانية . واما ابثان براند بطل هوثورن فانه ينطلق لاكتشاف (الخطيئة التي لا تغتفر) — معرفة الخير والشر ، وينتهي به الأمر الى اكتشافها (في قلبه) فينتحر . بل ان فاوست بطل غوته يعلن انه بعد سنوات من البحث عن الحقيقة وصل الى الاستنتاج القائل بأننا (لا نستطيع ان نعرف شيئاً) .

وهنالك ميل الى الاعتقاد بأنه اذا تتبع المرء الحقيقة اكثر مما يجب فانه يندم على ذلك ، ولكننا يجب ان نتفحص التشاؤم الادبي بشيء من السخرية ، واذا كان شوبنهاور والدرييف أمينين وفيين لاستنتاجاتهما لكان عليهما ان ينتحرا . والواقع انهما امضيا حياة مريحة . وقد قال أرتسيباشيف ان الاستجابة المنطقية الوحيدة للامعنى الحياة هي في الانتحار . الا انه مع كونه قد واجه تفاهة الحياة ، أظهر روحاً متهورة نحو الثورة الروسية وقضى سنواته الأخيرة في المنفى وألف كتباً حافلة بالضيق ، عن حكام روسيا الجدد .

ويمكننا ان نشك ان التشاؤمية الأدبية هي عادة تعبير عن الكسل العقلي ،

فمن الممكن ان تستخدم غطاء سهلاً لأية لحظة من لحظات التفكير الانحلالي. وهي تشبه الموت المفتعل في نهاية المسرحيات التراجيدية في انها تعطي انطباعاً بالاستنتاجية النهائية. وهي كالايجابية في حفاظها على عذريتها بالامتناع عن تناول أي شيء يخرج عن نطاقها، ونحن نجد اننا اذا بحثنا فيها ضمن نطاق منطقها فانه يكون من الصعب مناقشتها وتكذيبها.

والاسس الأدبية للتأليف التجريبي متشابهة تشابهاً وتتقامع أسس التشاؤمية. فالتشاؤمية تتخلى عن اهمية الجهد البشري. والتجريبية المتطرفة التي نجدها في (يقظة فينيغان) وفي (مقاطع) باوند الشعرية تتخلى عن أهمية الزمان والمكان وعن كل ما يفهمه الناس من كلمة (المعنى) — المعنى الذي يجده القارىء مثلاً في احدى مسرحيات برنارد شو. وهنالك عدد من النقاد ممن ما يزالون خائفين من التحدث عن (يقظة فينيغان) وعن (المقاطع) شكاً منهم بان الصعوبة السطحية الكامنة فيها تخفي هيكلاً هيغلياً جباراً، ورسالة معقدة لن تظهر الا بعد سنوات من الدراسة والبحث فيها. ولكن الاسس التي ينطلق منها جويس وباوند تتعارض مع مثل هـذا المعنى. وان (يقظة فينيغان) و (المقاطع) تنهضان على اساس ان الأدب يجب ان يكون مثل الموسيقى. (ويشبّه باوند — المقاطع — بموسيقى باخ). وحين يقرأهما القارىء فانه يتذكر محاولات سكريابين (لتوسيع) الموسيقى و (ارغنه الملوّن) الذي قد يصاحب الموسيقى بألوان متغيرة تنعكس على شاشة. وقد يشك المرء في ان باوند وجويس كانا يهدفان الى ايجاد شكل جديد من اشكال الفن يستخدم الموسيقى والرسم نوعاً ما للتعبير عن معانيهما.

ومن السهل فهم الحالة الذهنية لدى فنانين مثل جويس وباوند وسكريابين. فحين نظروا الى الوراء، الى القرن التاسع عشر، رأوا سلسلة من الكيانات الهائلة التي تم التخلي عنها جميعاً، أو التي هوجمت ونبذت بعد ذلك. وان الكوميديا البشرية لبلزاك وخاتم فاغنر وحلقة روغون ماكارت لزولا و (نظام) هيغل وطوباوية ماركس للعمال — هذه جميعاً لاحت للناظر اليها فيما بعد اعمال

مجنون مصاب بجنون العظمة. وهكذا فكان يجب التخلي عن (الفنان الملتحي) وقد رمز اليوت الى ذلك التخلي بالتزامه بالفنان البورجوازي — القبعة العالية والسروال المخطط. وكان يجب اختيار طائفة جديدة من القادة الادباء، وبدلاً من ابسن وهكسلي ظهر الآن بودلير وفلوبير ولافورك، وبدلاً من الانسانية والتفاؤلية كان الاساس الجديد هو في نظرية السيطرة الجماعية والمأساة.

أدى كل هذا الى زقاق اليوم المسدود حيث تلوح الفلسفة والأدب الآن في أزمة. فالأدب الذي لا يتصل بتقاليده لا يستطيع ان يحقق اي تقدم هام، وانه لمرتبط بالماضي ارتباط العلم والرياضيات بماضيهما. ولكن أدب القرن العشرين كان حتى الآن سلسلة من الرفض — حتى رفض جيل البيتنك والشبان الغاضبين لجويس واليوت.

وانني باعتباري امارس الكتابة اجد نفسي مهتماً باكتشاف كيفية جعل الأدب يستعيد هدفيته وتدفقه، ولهذا السبب أعتقد أنه من المفيد الاهتمام بنقد وتحليل أمثلة الفشل الأدبي والفلسفي خلال المائة سنة الماضية. ولا داعي هنالك لقبول الاستنتاجات المتشائمة حتى يقتنع المرء بأنها حتمية. وهنالك حالات نجد فيها أن تناولاً مختلفاً اختلافاً يسيراً لموضوع ما يأتي باستنتاجات مختلفة كل الاختلاف. ويتضح لي هذا خاصة حين أقرأ مؤلفات الجيل الذي نشأ خلال الحرب العالمية الأولى، ذلك لأن مؤلفات ريتشارد ريز في النقد مثلاً تحتوي على رؤيا واضحة عن وضعيتنا اليوم وتعتمد على معرفة عميقة بالتاريخ الحضاري الاوروبي. فهو يفهم ان الفن العظيم يمكن ان يزدهر فقط حيث يوجد تقليد ديني أو حضاري قوي، ويستطيع ان يفهم ايضاً كيف ان ظهور الشك العلمي زعزع الدين ولم يترك في مكانه شيئاً آخر. والقوى التي تطلقها معارفنا تدفعنا دفعاً الى الافلاس الروحي وتدمر كل احتمال في العودة الى اي تقليد مثمر.

ويمكنني ان اقرأ مؤلفات ريز ببعض التعاطف لأن لديه مفهوماً عميقاً عن ماهية الدين (وهذا شيء يندر ان يوجد بين النقاد الانسانيين)، وكذلك عن

استحالة التوصل الى اي انتعاش ديني للانسان الحديث . ومع ان تعليله يلوح لي دقيقاً وصحيحاً تماماً ، الا انني لا أستطيع ان اجد في نفسي قبولاً كقبوله لمبدأ تدهورنا الحضاري . بل انه ليلوح وكأن قوى التاريخ كانت تمد العدة للتخلي عن الحضارة الغربية وتبديدها ، طالما ان الانسان الغربي قد فشل في الظفر بالسيطرة المدركة على مصيره السياسي تلك السيطرة التي قد تجعل المزيد من التقدم أمراً ممكناً . ولكن هل يمكن ان يكون هنالك وقت لا يكون فيه من المفيد اطلاقاً ان يحاول المرء الظفر بمزيد من السيطرة الواعية ؟ صحيح اننا نعرف عن علم النفس والتاريخ اكثر مما كانت تعرفه اية حقبة سابقة ، الا ان ما نعرفه ما يزال محدوداً تافهاً ، وهو أقل بألف مرة مما كان رجال الكنيسة في القرون الوسطى يدعي بمعرفته عن الانسان والكون . وقد جردت الطريقة العلمية رجل الكنيسة من ادعائه بعلمه دون ان تأتي بمعرفة في محل تلك المعرفة . والماركسية هي وحدها التي تدعي بأنها تحل محل رؤيا الانسان القديمة التي قامت بتدميرها ، وبأنها تأتي في محلها بمعرفة جديدة ، وهناك دلائل في روسيا على أن ادعاءاتها اصبحت أقل عدائية . ومعظم النظريات الاخرى لا تدعي بانها تحاول ان تحل محل اللاهوت وانما تقر جميعها وبكل تواضع بان غرضها هو عملي ومحدود . فعلم الحياة الداروني وعلم النفس الفرويدي قد يلوحان مناقضين للدين ، الا أنهما لا يحاولان الحصول على منزلة الأديان .

ويمكننا ان نوضح هذا الموقف باستخدام التشبيه . فقد كانت خريطة الكون لا تحتوي على أية ارض مجهولة بالنسبة لكنيسة القرون الوسطى ، اذ كانت الكنيسة تدعي بمعرفتها بجميع المسائل المتعلقة بالمصير البشري والرحمة الالهية وعلم النفس البشري والفلسفة والفلك وعلم الحياة . وكان العلماء العظام يسالمون الكنيسة ، بل ان ديكارت نفسه حاول ان يفعل ما في وسعه ايضاً لاظهار ان العلم يتفق مع الكنيسة على خطة مقدسة . (ولكن الكنيسة منعت كتابه .) الا انه حين كثرت المتناقضات بين العلم واللاهوت اعلن العلماء ان خريطة العالم التي كانت الكنيسة تؤمن بها لم تكن صحيحة وانها يجب ان تبدل

تماماً وحل محلها فراغ هائل أشر عليه بعبارة (منطقة مجهولة) ، وانطلق العلماء يملأون في هذه الخريطة أية منطقة صغيرة يتأكدون من وجودها، وطمأنوا مخاوف اتباعهم بالتصريح القائل بأن الطريقة العلمية ستغطي الكون كله في الوقت المناسب ، تماماً كما كانت تفعل الخريطة القديمة . وان الخريطة الجديدة ، بالاضافة الى ذلك كله ، مضبوطة ودقيقة دقة مطلقة .

الا ان العلماء ، لسنوات خلت ، تخلوا عن قول مثل هذه الأمور القاطعة وادعاء مثل هذه الدقة ، بل ان بعضهم مثل جينز وادنكتن ، أقروا بحاجتهم الى الدين لاستكمال فكرتهم عن خريطة العالم، وأعلنت مدرسة فلسفية اخرى، يعتبر برتراند رسل من ممثليها، انها لا تعرف كيف تكمل الخريطة ولكنها تفضل قلق الشك على التخمين والادعاء اللذين يولدهما الخيال. وهكذا، وبعد مائة سنة من الشكوكية ، فان الخريطة ما تزال تسمى (المنطقة المجهولة) . الا انه لسوء الحظ لا يستطيع معظم الفنانين والمفكرين الخلاقين ان يعيشوا في راحة مع نفي برتراند رسل الصوفي لأية معرفة تخرج عن نطاق العالم المادي، وقد كان رلز على حق حين قال لنا اما ان نكمل الخريطة أو نقع فريسة ضعف الخلاقية عندنا.

ويتيح لي هذا ان أعرّف سبب تفاؤلي . فانني أعرّف وجهة نظري بأنها (دينية) فقط بمعنى ، انني ، كالآخرين ، افضل وجود أقل ما يمكن من (المنطقة المجهولة) . وان اختلافي مع سيكولوجية فرويد والايجابية المنطقية لا يوجه ضد مظاهرهما الايجابية (أي ضد طرقهما في الاكتشاف والبحث) ، وانما هو تضايق من الايجابي الذي يعلن بثقة انه لا يكترث اذا لم تستكمل الخريطة والذي يشعر بذلك انه يدافع عن الموقف العلمي .

ويلوح لي اننا أقرب الى الحل مما نتصور ، وقد تكون محاولة القرن التاسع عشر لخلق خريطة جديدة قد فشلت ، ولكنها استمتعت بلحظات كانت فيها تتصور أنها قد نجحت . وليس من السهل ان نقرأ مؤلفات عدد من كتّاب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من غير أن نكتشف كم نجحت تلك المحاولة ، فان أعمال زولا وويلز وتشيخوف (الذي كان ربا للغرابة

متفائلاً علمياً) تطفح بالشعور بقرب التوصل الى الخريطة الجديدة (الرحبة).

ويأتي بي هذا الى موضوع الكتاب وقد ذكرت في المقدمة ان عدداً كبيراً كبيراً من كتاب الرواية التي تتناول المواضيع وراء الطبيعية يقومون بمحاولات نصف شجاعة ليستكملوا لأنفسهم خريطة الكون الجديدة ، وقد يحاولون ، أو قد لا يحاولون ، خلق (نظام) متوافق ، ولكنك تستطيع دائماً ان ترى ، من مجرد عبارة واحدة أو صورة أو رمز ، نوع ، الخريطة ، التي يتصورها كل منهم في ذهنه .

وهنا يسأل المرء سؤالاً واحداً هو : اذا كانت رؤيا هذا الكاتب صحيحة فأي نوع من الكون تفترض هذه الرؤيا ؟

وباختصار فان الكاتب الجاد ، مهما كانت موهبته ضعيفة ، يجب ان يعد دائماً مخططاً لمعنى ما يشتمل على (المنطقة المجهولة) قبل ان يبدأ الخلق براحة ودعة .

وهذه هي طريقة جديدة في تناول (حيرتنا) ومشكلتها فان أعمال الخيال قد تقدم المفتاح – لأن التخيل هو الذي يحاول ان يكتشف (المنطقة المجهولة).

والفلسفة تبدأ من فرضية ان الخريطة (يمكن) ان توجد ، والا فان اي بحث في هذا يكون غير وارد. وقد أعلن فتكنشتاين انه لا يمكن ان توجد مثل هذه الخريطة لأن جميع الأشياء المهمة لا يمكن ان تقال ، الا ان هذا الرأي ليس عاماً . وقد عرّف رسل الفلسفة بأنها (محاولة لفهم الكون) ونحن نعرف ان وجهة نظر رسل هي الأساس التقليدي للفلسفة .

فاذا تم قبول هذا الرأي فان (الخطة) ممكنة حتى اذا كان علينا ان نقر بأن هنالك عدداً من الأشياء التي تقع خارج نطاقها . وقد يكون في وسعنا القول بأنها (موجودة) مقدماً بمعنى أن أجوبة جميع المسائل الرياضية هي (موجودة) حتى اذا لم نكن نعرفها ، وتكمن احدى وسائل معرفة جواب احدى المسائل في محاولة عدد من الحلول المختلفة لنرى اذا كان اي منها (يناسب) المسألة . وحتى الحلول التي تفشل فشلاً ذريعاً تستطيع ان تعطينا

فهماً لطبيعة الحل الصحيح .

ويمكننا ان نعبر عن ذلك بطريقة أخرى : فالتخيل الخلاق يحاول ان يملي واقعاً يتفق مع (حقائق) يراها حوله . وان دراسة تخيلات عدد من الكتّاب يمكن ان تكشف لنا شيئاً ما عن الطريقة التي يتم تفسير هذه الحقائق بها ، وبصورة غير مباشرة شيئاً عن طبيعة ومضامين هذه الحقائق .

والمؤلفون المتخيلون هم كالفلاسفة في مظهر واحد شديد الاهمية : فهم بصورة عامة كلما حاولوا ان يكونوا واسعي العمومية اصبحوا قليلي الدقة في التفاصيل ، ويكون انعدام الدقة هذا في بعض الأحيان غير متوافق بحيث انه يمكن ان يوصف بقصر النظر . وهذا الكتاب هو بحث في انعدام دقة الخيال ، لأن انعدام دقة التخيلات المختلفة يميل عند مقارنته بعضه الى الغاء نفسه فلا يبقى بعد ذلك الا تفهم للقوانين العامة للتخيل . ويكون انعدام الدقة هذا في بعض الأحيان من الشدة بحيث يمكن وصفه بالمرض ، غير ان (الخيال المريض) هو نقطة انطلاق وحسب ، وفي اللحظة التي نستخدم فيها كلمة (المرض) فاننا نكون قد أقررنا بأن لدينا فكرة عن الصحة والاعتيادية توحي بفكرة النظام الكامن فيها وبالنمط الأساسي . وهذا النمط هو ما سماه افلاطون (الواقع) .

ولهذا فيمكنني ان اسمي هذا الكتاب : محاولة لتصنيف اللاواقع ، من أجل تعريف مفهوم الواقع .

الفصل الاول

مُهَاجَمَة المَعقُولِيَّة

١ -(هـ. ب. لافكرافت)

« الحياة شيء كريه ، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنهـــا تلميحات شيطانية للحقيقة تجعل الحيـــاة أحياناً ألف مرة أشد كراهية ، والعلم الذي يخنقنا دائماً باكتشافاته المذهلة يمكن ان يدمر النوع البشري في النهاية ... لأن ما يكمن فيه من أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحمله عقل مـــن عقولنا الفانية . »

هذا هو ما قاله ذلك الرجل ، ذو النبوغ المشكوك فيه ، هوارد فيلبس لافكرافت الذي توفي في عام ١٩٣٧ وهو في السابعة والأربعين من العمر . وقد كان الناس يشبّهون لافكرافت دائماً بذلك الرجل الذي كان قد أثر عليه أشد التأثير وهو أدكار ألن بو ، الا انه بالرغم من بعض التشابه السطحي بينهما ، لا يربط بينهما في الواقع شيء من الصفات المشتركة ، اذ انبثقت رومانتيكية بو القهرية من التعب ومن شوقه الى الحياة الهادئة ، ويمكننا ان نجد روحية بو في قصيدة (إلى آني) حيث يقول الشاعر من القبر :

« المرض – الغثيان –
الألم الذي لا يرحم –
انتهى ، مع الحمى

التي أصابت دماغي بالجنون -
مع الحمى التي تسمى (العيش)
التي أحرقت دماغي . »

ويستمر في الحديث عن السلام العميق الذي يشعر به الآن اذ (يشرب من ماء وردي كل ظمأ) وقد شن لافكرافت حربا شعواء على المدنية والمادية ولكنه كان في بعض الأحيان مقاتلا متهوراً عصبيا .

ولافكرافت هو من بعض الوجوه شخص مفزع ، فهو في (حربه مع المعقولية) يذكرنا بـ : و.ب. ييتس . الا انه يختلف عن ييتس في انه مريض وأوثق علاقاته هي مع بيتركرتن القاتل المشهور في دوسلدورف الذي اعترف بأنه أنتق الأيام التي قضاها في الحجز الانفرادي في التفكير في تخيلات جنسية سادية . اما لافكرافت فهو منعزل تام الانعزال ، وقد رفض (الواقع) ويلوح أنه لم يكترث بصحته ، ونحن نعرف ان الاهتمام بالصحة يجعل الانسان الاعتيادي يتخلى عن نصف ما يمكن ان يفكر فيه من أمور .

عاش هـ.ب. لافكرافت معظم حياته في مدينته الأصلية بروفيدنس في رود آيلند ، وكان طفلا رقيق التكوين ينفق معظم اوقاته في مكتبة جده ، وأما عند بلوغه فقد استمر في العيش عيش العليل مفضلا الخروج في الليل فقط . ثم صار رجلا رقيقاً ودوداً يميل الى المناقشة طيلة الليل ، وكانت قدرته اللغوية كما يقول صديقه وتلميذه اوغست ديرلث ، (ذات مدى مذهل السعة وتطبيق عجيب السرعة) . ولكن ديرلث لا يصلح لابداء مثل هذا الرأي خاصة حين نرى لغته هو . وهو يقول عن لافكرافت انه كان شاحباً دائماً شحوب الأشباح .وقد كان مولعاً بعلم الآثار القديمة اذ انفق بعض الوقت في الاستكشاف الأثري في نيواورليانز وكيبك ومدن امريكية اخرى (قديمة) . وكان يكتب قصصه فوق الطبيعية لمجلات عادية (وخاصة الحكايات المفزعة) وبعد موته انتشر اهتمام عام به ، ولكن ادموند ولسون نشر مقالاً عنيفاً ضد ذلك في

(كلاسيكيات ومحاولات) ، وقد يبدأ كاتباً من أسوأ الكتاب وأشدهم سخفاً في اللغة في القرن العشرين ، الا انه بعد ذلك طور لنفسه اسلوباً منضبطاً مقتصداً - رغم انه ظل ولعاً بكلمات مثل (كريه) و (غريب) ومركبات مثل (الرعب الأسود القابض) و (الفزع النتن الشامل) .

وانه من أهم خصائص لافكرافت ثباته العجيب على محاولته للسف (المادية) ، وكان يهدف الى جعل (لحمك يرتعد فزعاً) وكذلك الى زرع الشك والفزع في أذهان قرائه . ولو قيل له ان أحد قرائه مات من الرعب أو انه قد سيق الى مستشفى المجانين فان ذلك كان سيسره بلا شك (ولو كان عاش عاماً آخر لكان حسد أورسون ويلز على الفزع الذي انتشر بين جميع طبقات الشعب اثناء حرب الكلام التي اذيعت في ١٩٣٨ حين هرب الناس من المدن ظانين ان الغزاة القادمين من المريخ قد حلوا في الأرض) . وهو يدعي في قصة عنوانها (الذي لا يسمى) ان احدى قصصه المرعبة التي نشرت في عام ١٩٢٢ قد سحبت احدى المجلات من الانتشار لأنها أخافت (الخنثين) . وسواء كان هذا صحيحا أو لم يكن فانه ليس هنالك من شك في أن لافكرافت كان يرجو ان يكون ذلك صحيحاً . لقد كان يريد ان يرعب العالم مثل كرتن ، ولحسن الحظ فانه اختار طريقة لامباشرة لفعل ذلك تختلف عن طريقة ذلك الالماني الذي كان يقتل بالجملة ، وربما كان لافكرافت يميل ايضاً الى اقلاق أصدقائه ، فبطل قصته (ساكن الظلام) هو مؤلف ينتهي نهاية فظيعة ، واسم المؤلف هو روبرت بليك ، والقصة مهداة الى روبرت بلوخ . (وفي هذه القصة نفسها يذكر لافكرافت مقالة عن السحر بقلم الكونت ديرلت ، ولا يملك المرء الا ان يشعر بأنه يشير في ذلك الى صاحبه اوغست ديرلث) . ولكن قصص (روبرت بليك) الموجودة في (ساكن الظلام) تحمل عناوين مثل (الحفار في أسفل) و (السلم في القبو) ويلوح ان لافكرافت كان يريد ان يقول (اني باعتباري مؤلفاً لقصص الرعب أعرض نفسي للقوى الحمقاء ذاتها التي قتلت بليك) - وكأنه كان يحاول ان يرعب نفسه أيضاً .

وحكايات بليك الاولى هي على النمط المألوف في قصص الأشباح : اذ يدخل الأشخاص في بيت مسكون بالأشباح ويغادرونه بعض الشعور ، ولكن الامور المرعبة يجب ان تكون ملموسة (انظر الفصل الخاص بـ : م.ر. جيمس) غير اننا نجد في بعض القصص ان التأثير يكون تافهاً مضحكاً . ومـــن الامثلة النموذجية على ذلك قصـــة بعنوان (الخوف الكامن) وهي تشبه قصص بو ورادكليف : (كان هنالك رعد في الجو في تلك الليلة التي ذهبت فيها الى ذلك البيت المهجور فوق جبل العصف ...) وتحـــدث القصة في الزمن الحديث في مكان بعيد عند جبال كاتسكل و كان ذلك مكان عدد من قصص واشنطن ارفنك . وهذا أمر نموذجي عند لافكرافت فهو يميل الى جعل قصصه تدور في الزمن الحديث ولكن المكان يجب ان يكون بعيداً عن المدنية — وهذا هو نوع من الاعتراف بالاندحار . وقبل ان تبدأ حوادث القصة بأسبوع واحـــد كانت قرية كاملة قد وقعت فريسة للدمار قوى غريبة حرضتها عاصفة ، وتتبع ذلك حادثة نموذجية ، اذ يذهب الراوية الى كوخ خشبي ليحتمي مـــن عاصفة أخرى ويصاحبه مخبر صحفي يقف امام النـــافذة طيلة الوقت وهو يراقب العصف ، ثم يكتشف الراوية انه ميت وان رأسه قد مضغها وسحقها غول ما . وفي نهاية القصة ينكشف سبب كل هذا الرعب بوجود قطيع من العفاريت التي تشبه الغوريلا ، ذات أصل نصف بشري ، تعيش تحت البيت المهجور .

ويكثر لافكرافت من استخدام صفات مثل — عفريتي ومتحدر وغولي ومرعد — كالدرويش الذي يتمتم ويحوقل وهو يقشع . ولكنه لا بد ان يكون قد أدرك ان مثل هـــذا لا يمكن ان يرعب الا تلميذات المدارس الصغيرات ، فانطلق الى تركيب اسطورة معقدة غامضة قد تقنع القراء بتفاصيلها وانسجامها . ولما كان يعرف ان سكان المـــدن الحديثة لا يهتمون بالأشباح والاستثناءات الاخرى من قانون الطبيعة فانه يعتمد عـــلى الشعور بالاشمئزاز وكذلك على هيكل شبه تاريخي شبه علمي . والحقيقة ان احدى قصصه الاولى (الصورة التي في البيت) — ١٩٢٤ — هي خليط ناجح نوعاً ما من السادية . فالعجوز

الذي يعيش وحيداً يعجب كل الاعجاب بكتاب عن أكلة لحـــوم البشر بحيث يسيح هو نفسه كذلك . والمشهد الذي نرى فيه العجوز وهو يتأمل في صورة على جزارة اكلة لحوم البشر متحدثاً مع الراوية ، ناسياً نفسه أثناء الحديث ، هو قطعة دقيقة من قطع الملاحظة السيكولوجية ، تعيد الى الأذهـــان مشهداً مماثلاً عن نوع مختلف مـــن الشذوذ في قصة جويس (مقابلة) . ولكن لجاء لافكرافت يظهر النهاية المحزنة للقصة — اذ يصعق البرق البيت ، ويشاهـــد الراوية دماً ينزف من السقف .

وهنالك قصة اخرى ألفها لافكرافت في نفس الفترة وهي جيدة أيضاً رغم ان نهايتها غبية ايضاً وهي (الجرذان في الجدران) ونجد فيها رجلاً يعيد اصلاح بيت عائلته القديم ويعيش فيه مرة اخرى . ويسمع في الليل أصوات الجرذان داخل الجدران ، ويبحث في القبو فيكتشف سلماً يقود الى كهوف داخليـــة تحتوي على أدلة على طقوس سحرية كان البعض يمارسونها هنالك قديماً . وهنا يربط لافكرافت بين قصصه المرعبة والطقوس القديمة — كعبادة سيبيل وأتيس (ونتساءل هنا عما اذا كان ذلك بتأثير الاستاذة مارگريت موري عليه ، التي نشر كتابها — السحر في اوروبا الغربية — في عام ١٩٢١ وقد قالت في كتابها هذا ان السحر هو من بقايا عبادة الآلهة الطبيعية التي سبقت المسيحية) .

ولكن لافكرافت لم يطور الاساطير التي وهبت مؤلفاته التالية شيئاً من التوافق الا بعد عام ١٩٢٨ فقد ألف قصة سماها (نداء كثولهو) — ومن هنا بدأ يلجأ الى الأسماء الصعبة على اللسان ، وقد كتب عن هذه القصة فيما بعـــد قائلاً : « ان جميع قصصي التي تلوح غير مترابطة تستند عـــلى الاسطورة أو الفكرة الشائعة الأساسية القائلة بأنه قد كان يسكن في هذا العالم في عصر من العصور نوع آخر كان يمارس السحر وبذلك فقد خسر الأرض وطُرد منهـــا ولكنه ما يزال يعيش خارجاً ، ينتظر الفرصـــة باستمرار ليمتلك الأرض من جديد » وقصة (نداء كثولهو) كقصص لافكرافت الأخرى ، قصة قويـــة ومقنعة في النصف الأول منها ولكنها تنطلق بعد ذلك الى مرعبات غامضة ،

ويبدأها بمقتطف من الغرنون بلاكوود يقول فيه انه ما تزال هنالك قوى عظيمة بقيت منذ فترة بعيدة في تاريخ الأرض ، قوى تشير اليها أساطير الآلهة والعفاريت . ولكن هذه القصة تلوح أقرب الى قصة مدام بلافاتسكي (العقيدة السرية) الحافلة بالأساطير عن اطلانطس وليموريا والتي تبدأ أيضاً بما بيدأ به لافكرافت قصصه عادة : (ان أشد الأمور رحمة بعقل الانسان عجزه عـــن الربط بين الأشياء الموجودة فيه) ، وهذه هي الرومانتيكية المشاكسة الاعتيادية الموجهة ضد العلم . وموضوع القصة هو الفكرة القائلة بأن (القوى السوداء) تجد أحياناً ظروفاً أفضل للتأثير على الأرض ، ويحلم فنان شاب حساس بالمدينة الأولى لكثولهو ، وتحدث في جميع أنحاء الأرض أمور مقلقة ، اذ يكثر المجانين وأصحاب الرؤى ، وتظهر طقوس الفودو في افريقيا وهـــايتي ويعرض رسام لوحة (حلم ملحد لمنظر طبيعي) في صالون الربيع في باريس في عام ١٩٢٦ ، ويهبط بحار في جزيرة غريبة ظهرت فجأة من البحر ويجد فيهـــا مدينة ذات احجار ضخمة مخيفة (بهندسة غير أرضية) . وهـــذه هي احدى عبارات لافكرافت المفضلة وهي تتردد في عدد من حكاياته وتبرهن على ان لافكرافت لم يكن رياضي التفكير خاصة لأنه تصور ان هنالك فرقاً في الهندسة على الأرض وفي مكان آخر ، ثم يظهر كثولهو المعظم نفسه — وهو شيء هلاميّ لا يمكن وصفه . وترتفع الروائح الشريرة من قبر كثولهو الى (السماء المتلطخة المحدبة) وأخيراً تغوص الجزيرة في البحر مرة أخرى .

وعاد لافكرافت بعد عام ١٩٢٨ الى فكرة كثولهو ليفسر (مرعباته) . وتدور حوادث كثير من قصصه في نيوانكلند (لأن عادات السحرة حدثت فيها) ونجد في نيو انكلند التي يتحدث عنها لافكرافت العديد مـــن أصدقاء كثولهو وأقاربه ، ولديه قصة اسمها (رعب دانويج) وهي تستخدم نفس فكرته تلك من ان (الأقدمين) يودون استعادة سيطرتهم عـــلى الأرض ، فنجد في حقل بعيد من حقول ماساتشوست امرأة مشوهة برصاء تلد طفلاً عجيباً مشعراً يكتمل نموه رجلاً خلال ست سنوات ويمارس التقاليد الغـــائلة في السحر ويربي

مخلوقاً رهيباً يعيش على البقر ويحاول ان يستعير من مختلف مكتبات الجامعة كتاباً ملحداً اسمه (نيكرونوميكون) — ويحدث هذا في عدد من قصص لافكرافت . واخيراً يقتله كلب بينما هو يحاول ان يسرق الكتاب ، ويتضح انه مخلوق نصف بشري له مجسات عند بطنه وعيون عند فخذيه وفيل ، ويلوح ان لتناسب اعضائه (كان طبقاً لهندسة كونية غير معروفة في الأرض) ولكنه لا يفسر كيف استطاع كلب اعتيادي أن يقتله . ثم يهرب المخـــلوق الرهيب ويدمر القرى وهو (أكبر من مخزن الحبوب ومغطى بالمجسات المتموجة) ، وهو غير مرئي أيضاً . وأخيراً تقتلع جماعة من تلاميذ العلوم فوق الطبيعة في تدميره بترديد عبارات وتعاويذ معينة .

وهنالك قصص اخرى يستخدم فيها لافكرافت اساطير كثولهو كأساس لقصصها ، والفكرة هي دائماً واحدة — المخلوقات الغريبة الآتية عـــن وراء المكان والزمان والتي تريد ان تستولي على الأرض .

وعلينا ان نقر بصورة عامة بأن لافكرافت كاتب سيء جداً . وهو حين يكون جيداً يشبه اسلوبه اسلوب ادكار الن بو) وهنالك قصة اسمها (الغريب) حول رجل مخيف الشكل لا يدرك انـــه كذلك الا حين يرى نفسه في المرآة اخيراً ، وتشبه هذه القصة قصة (وليم ولسون) أو قصة وايلد (يوم الميلاد) ولو قيل عنها انها من مؤلفات بو غير المعروفة لما شكّ في ذلك أحد) . ولكنه يذكر اشياء بعيدة عن التصديق رغم رغبته في ان تكون قصته مقنعة ، ويملأ قصصه بتقاليد افلام الرعب وأسوأ ما فيها هي حماقة البطل وثقته العمياء اذ انه يهمل العلامات والمحذرات حتى يقف وجهاً لوجه مع الرعب الفعلي . ومن الأمثلة على ذلك هذه العبارة : (كان هنالك شيء في صوتـــه جعلني أشعر بالرعب ، ولكني لم استطع أن أبرر ذلك) وهذا شيء يكثر في معظم قصصه .

وبالرغم من ان لافكرافت كاتب سيء الا ان اهميته تشبه أهمية كافكا ، واذا كانت مؤلفاته تفشل في عالم الادب فانها تمتاز بأهمية سيكولوجية ، فهنا رجل لم يقم بأية محاولة للاتفاق مع الحياة ، وقد كره المدنية الحديثة وخاصة

ايمانها الأعمى بالتقدم والعلم . وقد شعر فنانون اعظم منه بنفس هذا الشعور ، منذ دوستويفسكي حتى كافكا واليوت ، ولكنهم استخدموا اساليب مختلفة لتهديم قبول الانسان فركز دوستويفسكي عـــلى القابلية البشرية للعذاب والنشوة ، واكد اليوت على الحماقة والتفاهة البشريتين ، غير ان اتجاه كافكا وحده كان ببساطة اتجاه لافكرافت ، فقد اعتمد مثله عـــلى تقديم صورة عن غموض العالم وعدم يقين حياة الانسان .

ولعل الأجيال القادمة ستشعر بأن لافكرافت هو (على حق رمزي) . فقد وصف كتاب كنت حصلت عليه حين كنت صبياً فكرة الانسان التي يقول بها الآن علم النفس الحديث . وكانت صوره يشتمل نصفها على رجل صغير الحجم يرتدي قبعة عالية ويحمل حقيبة وهو يسير في طريقه الى دائرة عمـــله ، وفي أسفل حافة الرصيف تحملق فيه مخلوقات قردية ، وفي النصف الثاني من الصورة نجد الرجل نائماً والمخلوقات القردية صاعدة على الرصيف غازية عاملة . وتمثل المنطقة التي في أسفل الرصيـف العقل اللاواعي ، وقد عبر توماس ليفل بيدوس عن عن هذه الفكرة بقوله :

« لو استطاع الانسان ان يرى
المخاطر والأمراض التي يمر بها
في كل يوم يسير فيه ميلا . »

وهذا هو ما لا يتعب لافكرافت من وصفه والتعبير عنه .

وهو يجد رمزاً مناسباً لذلك في قصة اسمها (نموذج بكمان) . وبكمان هو فنان يعيش في بوسطن ويتخصص في رسم مواضيع غليلة مثل (اطعام الغول) ، ويأخذ بكمان صديقه الراوية الى قبو في الزقاق القذر الذي يستخدمه كستوديو وهناك يرسم لوحاته المرعبة ثم يختفي بعد ذلك في ظروف غامضة . ويجـــد صديقه صورة فوتوغرافية لاحد المخلوقات الرهيبة في القبو – صورة مخلوق رهيب حقيقي وليست صورة لوحة مرسومة . فيلوح ان هــــذه المخلوقات

موجودة فعلا في أسفل بوسطن وهي تخرج من الآبار غير المستعملة .

ويلوح دافع لافكرافت بوضوح خاص في بعض عبارات بكمان الراوية (مكان العيش هو في النهاية الشمالية ، واذا كان ذواقة الجمال مخلصاً فا... يتحمل الأزقة القذرة من اجل التقاليد المتجمعة . فالأجيال تلو الأجيـ... عاشت وشعرت وماتت هنالك ... في الايام التي لم يكن الناس فيها يخشون ا... يعيشوا ويشعروا ويموتوا .. لقد كان عليه اللعنة يخشى ان يطلع احد في ... نفسه من قفص هذه الروتينية » . ولما كان لافكرافت يشعر بالعادية تسلط... فانه استمر يعلن بحماسة أن الأشياء فوق العادية موجودة حقاً . وليس هنا... شيء غير طبيعي في هذا ، فهو نموذج جميع الفنانين الخلاقين . فالبعض يكتبو... عن البطولة والبعض عن الجنس والبعض عـــن المطلق الالهي والبعض ع... (اللامنتمين) والقاصين . ولكن الفنان المطبع يحاول ان يكشف عـــن فو... العادية التي هي موجودة في العالم دائماً ، ويخلق لافكرافت الهارب من العاد... (عوالم اخرى) في تحتى حقده .

وليس لافكرافت بمجنون منعزل لانه يعمل ضمن تقليد رومانتيكي معروف... ولكنه يبالغ الى حد ان اعماله لا تكون من الفن في شيء .

٢ (و.ب. ييتس)

تعود أهمية لافكرافت الى انه مثال كامل على (الخيال الانهزامي) . ومن... الصعب الاتفاق مع اوغست دير لث على ان موته كان (خسارة عظيمة للأدب... الأمريكي) لأنه في الواقع لم يصل بعد الى (اكمل تطور القوى التي كان يتمتع... بها) . ونشك في ان لافكرافت كان يستطيع ان يقول اكثر مما قال ، بل انه... كتب اكثر مما يجب ، ولما كان قد خلق بكل اصرار عالماً غير واقعي ضد العالم... الواقعي فقد لاح راغباً في موته ، وان حياته كلها هي مشهد واحد من تدمير...

النفس ، وهو يلوح للناس وكأنه سكير أو حشاش .

ولهذا السبب فمن المثير ان تقارن به و . ب . ييتس ، ونحن نميل الى التفكير في ييتس باعتباره مزيجاً من الشاعر والسياسي ، بل قارنه البعض مع غوته . ومع ذلك فقد خلق ييتس ، كما فعل لافكرافت ، عالمه الخاص المؤلف من الأساطير والرموز وحاول ان يفرضه فرضاً على (العالم الحقيقي) . وقد كان في ييتس الكثير مما يشبه الفنان المسيحي الذي عرفناه في القرن التاسع عشر . فقد كتب عن شعر شيلي قائلا :

« حين كنت صبياً في دبلن كنت واحداً من جماعة استأجرت غرفـــة في شارع رتيبي لنبحث في الفلسفة ... وكنت اعتقد ... انـــه اذا كانت روح قوية رحيمة قد قررت مصير هذا العـــالم فالأفضل اكتشاف ذلك المصير من الكلمات التي عبرت عن رغبات العالم وليس من السجلات التاريخية او التأمل الذي يذبل فيه القلب » .

ونجد هنا الموقف المعادي للعلم ، وحين يفكر المرء في رؤيا ارنولد توينبي عن هندقية التاريخ باعتبارها (استحضاراً للرؤية السعيدة الابدية) أو فلسفة هيغل يكون من الصعب عليه الاتفاق مع ييتس .

ويقول ييتس ايضاً انه درس (بروميثيوس طليقاً) (ككتاب مقدس) ، وهو يقر ايضاً في (المذكرات الشخصية) بالتأثير الهائل الذي تركته في نفسه عبارات معينة في (هيلاس) :

« يتظاهر البعض بأنه اخنوخ ؛ ويحلم آخرون
بأنه قد سبق آدم وظل حياً .
دورات من الأجيال ودورات من الفناء . »

وهو يعيش :

« ... في كهف بحري

وسط العفاريت ، يضلك المرء
أو يضل الله ، ولا يضله . »

وهو مستودع الحكمة — ويهد هذا للمعمرين الذين يتحدث عنهم برنارد
في (العودة الى ميتوشالح) . ويضيف ييتس انـــه مال الى الفلاسفة اللاهو
(التابع مدام بلافاتسكي) لأنهم اكدوا على الوجود الفعلي (لساحة التثبيت) و

ويوحد ييتس في نفسه كل ثورة نهاية القرن التاسع عشر ضـــد عصر
الذي يتحشر فيه اشخاص يختلقون اختلاف وليم موريس واوسكار وايلد . و
يكره جدران لندن الحجرية ويحلم بيوحنا معمدان آخر يدعو جميع سكان
المدينة الى الفقر . وهو يذكر احـــدى ملاحظات رسكن : (حين اذهب
مقر عملي في المتحف البريطاني أرى وجوه الناس تزيد فساداً يوماً بعد يوم)
ويخلق شعره الأول أرضاً خيالية لتكون ملجأ من العالم المـــادي . (والشا
الذي يحلم بارض الخيال) هو بورجوازي ناجح يؤمن بان واجب الانسان
ان يستفيد أقصى فائدة من هذا العالم ، ولكنه يهتز لالهامات مفاجئة تصله
(العالم الآخر) . وترفع الأسماك رؤوسها وتغني عن (جزيرة منسية ، حيث
لا يستطيع الزمن أن يشوه وعود العاشق) . وهذه هي (أرض رغبات القلب
حيث يكون (حتى العجائز فاتنين وحتى الحكماء مرحي اللسان) ولـ
أساطير الخيال الطفل مغنية له :

« تعال تعال ، أيها الطفل البشري ،
الى المياه والبرية
مع جنية ، يداً بيد ،
لأن العالم يضج بنحيب
لا يمكنك ان تفهمه . »

ويلوح هذا غير ذي أذى قط ، ولكن ييتس يعلن ان جنيـــاته موجود

فعلا . ويقتطف منه تشيسترتون في مذكراته الشخصية : (انه يقول لي باحتدار متلاش : الخيال ، لم يكن هنالك أي خيال حين اقتيد الفلاح هوغان من فراشه ونثر ككيس البطاطس ، أجل لقد فعلوا ذلك .) ويصف ستيفن سبندر ييتس في أيامه الأخيرة قائلا ان ييتس ادعى بأن رأس طفل منحوتاً من الخشب في اسفل اعمدة جانبية قد كلمه باللغة اليونانية القديمة .

وهذا هو نوع من التأكيد الذاتي يختلف بعض الاختلاف عن تأكيد لافكرافت . فقد حاول لافكرافت جاهداً ان يقنع القارىء بواقع عالمه اللامنظور ولكنه لم يدّع في كتبه بأنه كان قد رأى كثولهو . وأما هجوم ييتس غير الاعتيادي ضد (العالم المادي) فقد وصل الى الذروة في كتاب غريب اسمه (رؤيا) . وقد شعر ييتس مثل بليك بأنه قد كان عليه ان (يخلق نظامه أو أن يستعبده شخص آخر) ، ومن الدلائل على حسن ذوقه عدم استطاعته الايمان بأي نظام من الأنظمة التي كانت سائدة في ذلك العصر والتي كانت تقف ضد المادية كالروحية والعلم المسيحي والفلسفة اللاهوتية ، ولكن نظامه كان مزيجاً غريباً من بوهمه وعلم الغيب وبليك ونظريات عن الفنانين العظام القدماء . ويهدف نظامه الى اخضاع الشخصية البشرية الى الاسلوب الواحد ، ويشبه هذا نظام يونك (الانماط السيكولوجية) ، وهنالك تطرفان ثعبيان هما الذاتية التامة والموضوعية التامة – وهما تقارنان بالبدر والهلال ، وبعد ذلك تقارن جميع انماط الشخصية البشرية بمختلف أوجه القمر . و (رؤيا) هو هجوم ييتس المقابل ضد فرويد وهو (سيكولوجيته الصوفية) أيضاً . ومن أبدع الأمثلة على نظريات ييتس قصة أدموند ولسن (قلعة آكسيل) .

ولكن أهمية الكتاب تكمن في ادعاء ييتس بان الكتاب يرجع الى اصل فوق طبيعي . وهو يفسر ذلك بقوله ان زوجته كانت تصاب بالغيبوبة في كثير من الأحيان وكانت تكتب بصورة اوتوماتيكية . (وقد جاء هذا التفسير بعد ذلك اذ ان الكتاب نشر بصورة خاصة في عام ١٩٣٦ بينما ادلى ييتس بذلك التفسير في عام ١٩٢٩ .) وهكذا فكانت الكائنات فوق الطبيعية

تحاول أن تتصل بييتس طيلة حياته بواسطة زوجته ، وقد أعلنت له هذه الكائنات انها لم تكن تريد ان تقدم له نظاماً فلسفياً جديداً وانما كانت تعطيه (تشبيهات للشعر) ، وقد كان هنالك نوع آخر من الكائنات فوق الطبيعية التي أرادت ان تخفي هذه المعرفة فكانت تحبط محاولات الأرواح الكاتبة دائما .

ومن الجدير بنا أن نلاحظ ان ييتس يقر بانه لا يمكن ان يقال عنه حرفياً بأنه (يؤمن) بأي شيء كان قد كتبه . وبعد ذلك بسنوات كتب قصيدة اسمها (أنيبة) تبدأ هكذا :

(لأن هنالك امناً وسلامة في المزاح
تحدثت عن خيال ،
ولم أحاول الاقناع ،
ولا أن أروح معقولاً لمن عنده ادراك . . .
(لقد رأيت من الأشياء خمسين
وأدوأها الشجرة المعلقة على شماعة .) ،

وهكذا فيميل المرء الى ان يوجه السؤال البسيط التالي : هل كانت قصته من الكتابة الاوتوماتيكية مجرد أكذوبة ؟ والجواب على ذلك هو بالتأكيد أجل . وهنالك حكاية وردت في مذكراته الشخصية وهي جديرة بالسرد ، فقد استمر ييتس في معاداة ومناقشة خطيب وطني ارلندي اسمه جون فن . لمدة سنوات عديدة . وفي يوم من الأيام اعلن ييتس في احدى الحفلات ان خمسة من كل ستة أشخاص لا بد وان يكونوا قد رأوا شبحاً . ووقع فن في الفخ فاقترح سؤال الحاضرين ورغب ييتس ان يكون الشخصان اللذان يُسألان أولاً من المؤمنين حقاً بأنهم قد رأوا أشباحاً ، الأمر الذي ازعج فن فقرر عدم المضي في السؤال . وهنا نجد ان ييتس استخدم الخدعة عامداً كما انه لم يتورع عن الاقرار بذلك . لقد كان يشعر بانه كان على حق أساساً وأن (السياسي العملي) فن كان على خطأ ، ولا بد انه قد شعر بأن الغاية تبرر الوسيلة .

وقد يفيدنا أن نقارن بين ييتس ومؤسس آخر حـــديث (لنظام) واعني جورج غورجييف ، فقد آمن ييتس بأن الشاعر يجب ان يرتدي قناعاً مؤلفاً من (نفسه المضادة) كوقاية لنفسه ، وقد كان غورجييف ايضاً (يمثل) طيـلة الوقت . ويحاول في كتابه (كل شيء) ان يضفي عليه شيئاً مـــن القدسية بواسطة الغموض المتعمد، وكذلك يفعل ييتس في (الرؤيا) . وقد خلق غورجييف أيضاً نظرية معقدة عن الشخصية البشرية ترتبط بالقمر والكواكب والعناصر الأرضية الخ . (ويفصّل اوسبنسكي ذلك في كتابه عن غورجييف) . وقد حاول الاثنان اضفاء الصحة على نظاميها بواسطة خلق الأساطير عن (السادة الخفيين) الا انه يتضح لدى غورجييف انه يحاول ان يؤسس نظامـــه على نمط الأديان الماضية على ان يكون مناسباً لجميـــع انواع البشر . وهو اساساً سيكولوجية عميقة نفـــاذة تلبس لبوس الدين . وتذكّر المرء بمقالة فاغنر الميكافيلية عن الدولة والدين التي كتبها لسيده الملك لودفيك والتي يقول فيهـــا للملك ان الناس يجب ان يكونوا سعداء دائماً ولو تطلب ذلك الأكاذيب الدينية ، ولكن الملك يجب ان يكون بعيداً عن هذا الخداع غير سعيد بمعرفته الا انـــه يشبه الله في ذلك . وقد شعر ييتس أيضا بأن بعض الأكاذيب ضرورية اذا كان يطلب من الناس ان يتخذوا الموقف الصحيح نحو الحقيقة . وقد كان الى جانب الكاثوليكية بغموض لأنه شعر بأن اساطيرها وعقائدها وتسلسل مناصبهـــا الدينية هي (أكاذيب ضرورية) وتكشف مؤلفاته عن هذا المبدأ ذاته .

الا انه لا يستطيـع أحد ان يفهم ييتس ما لم يفهم حقيقة اساسية واحدة ، فقد كان هنالك بعض التشاؤم في قعر رؤياه عن العالم ، وهذا التشاؤم هو شعور القرن التاسع عشر الاعتيادي بأن (عالم المادة) و (عالم الروح) لا يتفقان في النهاية ، ويتضح هذا من الحوار القصير بين القلب والروح في (التذبذب) .

« الروح : ابحث عن الواقع واترك الظواهر .
القلب : ماذا ؟ أأكون مغنياً أصلاً ولكن بدون أغنية ؟
الروح : فحم عيسايا ، ترى ماذا يريد الانسان اكثر ؟

القلب : ملقى بلا حراك في بساطة النار ؟
الروح : انظر الى تلك النار ، ان فيها الخلاص .
القلب : ماذا كانت فكرة هوميروس غير الخطيئة الأولى ؟ »

وهذا هو شكل آخر من أشكال الفرضية التشاؤمية القائلة بان الحقيقة تقيد الانسان ، فالفن هو اكاذيب ولكن ييتس يفضل أن يكون فناناً . وهو يقول لنفسه في قصيدة اخرى : (متحدثاً عن الغريزة الجنسية) : « ليس هذ بساطة استسلام (الخاطيء) الذي يريد ان يظل على خطيئته . انه يعتمد عل موقف مانيكي في أساسه : فالروح صالحة والعالم شرير . ويظهر هذا أيضاً ف قصيدة اخرى (حيوانات السركس) وفيهـــا يفكر الشاعر في جميع رموز وطقوسه الماضية — أوشين والكونتيسة كاثلين وهارلهان الأحمر — ويقر با كانت جميعاً محاولة (لتجنب الواقع) :

« لأن تلك التصورات الرائعة كاملة
نمت في العقل الخالص ، ولكن من أين بدأت ؟
من جبل الزبل أو مكنوس الشوارع ...
... والآن وقد فقدت السلّم
علي ان اضطجع حيث بدأت السلالم جميعاً ،
في دكان القلب الكريهة المليئة بالخرق والعظام . »

وهكذا فان ييتس يقول ان الفن هو (الانهزامية) والواقع هو حماقة العالم وتفاهته ، وحتى اذا كان في الوسع تحرير العالم بواسطة التمثيل والمثل العليـ الا اننا ما نزال أساساً من الحيوانات ، وكما كان سويفت معذباً بتفكيره في ان أجل النساء يمارس وظائف المرأة الطبيعية ايضاً فان ييتس يدير بصره مرتعداً أيضاً من (غثيان) الواقع الذي يصوره زولا، وجويس ولكنه يقر في النهايـة بأنه أشد (واقعية) من القصص الجميلة التي يفضلها عليه . ويقترب ييتس هنا من (غثيان) سارتر .

وبالرغم من ان ييتس يفضل (السمك الشكسبيري) السابح بعيداً عن الأرض الآن عليه أن يقر بان الأمانة تقوده الى ادراك الواقع الأحمق السمك الذي (ينطرح لاهثاً على الشاطيء .)

صحيح ان ييتس ليس متشائماً كل التشاؤم ، ففي احدى قصائده الأخيرة (تحت بن بلبن) يأتي بفكرة من افكار شو تقول بان هدفية التي تقود الروح البشرية الى الأعلى نحو صنف الآلهة ، ومع ذلك فانه يتحدث عن نفسه حديثاً ورقياً : (التي بنظرة بارعة على الحياة وعلى الموت) .

ولا يبتعد ييتس كثيراً عن سقراط الذي يفرح تلاميذه في (الفيدو) بقوله انه ما كان الفيلسوف يحاول طيلة حياته ان يفصل الروح عن الجسم فالموت اذن هو تحقيق للفلسفة (واني لأشعر شخصياً بالقرف الشديد من هذه العبارة) .

وتظهر التشاؤمية ذاتها في الأبيات الأخيرة من احدى قصائده الأولى :

« ألسنة اللهيب ، في الليل ،
التي طمعوا عليها قلب الانسان الخلاقي . »

ولا تزل معتقدات الانسان أي واقع فوق طبيعي وعليه ان يقنع نفسه ويبرر لها القصص ويخترع الاديان – ولكن الواقع يسخر من رؤاه ولا يفعل غير ان يستنفد ذاته .

وهذا هو نوعاً ما تعويض مبالغ فيه عن اعتقاده السابق بأرض الخيال ، انه يلقي بالطفل نفسه من وعاء الغسيل مع الماء القذر الذي يسكبه . وقد شعر عدد من الفنانين العظام بان اعظم الخالقين يقبض (قيمم) وانهم لا يزيدون في ذلك على وسيلة لخروج العمل العظيم . ويعلن ييتس هنا : (كلا . ان الانسان يستنفد نفسه بالخلق الذي يبدعه) . وهنالك حادثة مشهورة في احد افلام الاخوان ماركس اذ نرى الاخوان يسرقون قطاراً وينفد الفحم في القطار فيبدأون بتكسير العربات واطعامها لنار المرجل وأخيراً يحطمون الماكنة نفسها ويطعمونها للنار فلا يكون القطار بعد ذلك غير موقد يسير عل الفنان .

ويصف هذا المثال مفهوم ييتس عن القابلية الخلاقة المبدعة ..

وأرى من هذا ان هنالك عدداً من نقاط التشابه بين ييتس ولافكرافت وخاصة في طريقتيهما في النظر الى العالم والفن . فهما ينظران الى ذلك نظرة تشاؤمية هادمة الا انهما يحتفظان بشيء من الفصل بين التشاؤمية والعيش . وقد يكون لافكرافت آمن بأن الحياة شريرة قاسية وان الموت أسوأ بكثير ولكنه استمر في حب الشباب . وبالرغم من ان ييتس اعتبر بعد ذلك اعظم شعراء عصره الا انه طور لنفسه شيئاً من السخرية بالنفس وراح يبالغ عامداً في بعض أفكاره التافهة لكي يشجع موقفاً يخلو من الاحترام لنفسه . (وقد انخدع بذلك بعض مثل روبرت غريفز فاعلن ان ييتس كان (كنوبة كبرى وزيفاً واضحاً) . وقد كان يعلن عن احتقاره (لمهنة القاعدة) أي وضع الشعر الذي يتطلب الجلوس الدائم والكتابة . وكذلك احتقاره للمفكرين بصورة عامة وكان ينظر الى حياة الفعالية والحركة برغبة . ولم يستطع ابداً ان يتخلص من شعوره بان المرء كلها هي الخطيئة الاولى وانه قد كان أحسن حظاً لو كان مجرد غني يسير في ازقة دبلن أو سكيراً عربيداً . وهكذا فقد كان مثل تينيسون يبالغ في الفضائل والشرور البشرية وهو يكتب قائلاً (الرجل الفخور هو رجل بديع ويشمخ اولئك الذين (يملأون الدنيا بالضجيج والزعرنة) . وقد كانت اماليه في بعض الاحيان تعبر عن نوع من الطقوس المبتذلة في عبادة الحياة ، وقد كان في شبابه يتعب ، ويستمتع ، بقصص الفتيات اللواتي كن يصفن أصابعهن بالحجارة في المدينة الغريبة ، وقد كتب بعد ذلك سلسلة من القصائد التي تفيض بمقطع المظاهر الجنسية للجنس والعنف الجنسي .

« أمض والرض سيطرتنا وقيادتنا
على البلدان والمدن
وضع من الضيع من ذكر وانثى في فراش
واسحق من اسحق من الآخرين . »

وهو الآن يلتفت من رفضه العدمي للعالم الى قبول لا يقل عدمية للحماقة والعنف باعتبارهما يحتويان على شيء من المعنى . ولكن القارىء يشعر دائماً بان ييتس لم يكن مخدوعاً بأي منهما ، وقد حل الكثيرون من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بأسهم الى نتيجته المنطقية اي الموت ، ولكن ييتس كان صحيحاً معافى في أعماقه فلم يكن ذلك الانتهاء يسيراً عليه .

٣ ـــ (اوسكار وايلد)

ويمكننا ان نلقي ضوءاً اوضح على مواقف ييتس واساليبه حين نبحث في أمر صديقه ومعاصره أوسكار وايلد الذي كان ييتس يعجب بـــه اعجاباً عميقاً مبرّراً . وقد كُتب حتى الآن الشيء الكثير عن مؤلفات وايلد و (نهايتـــه الحزينة) الا انه لم يشر احد حتى الآن (بقدر علمي) الى العلاقة الوثيقة بين الرجلين ، فقد كان في وايلد كما هو الأمر مع ييتس الكثير مـــن صفات الحركة والفعالية ، وهذا هو ما يراه ييتس عن نفسه في (مذكراته الشخصية) وهو يتضح ايضاً من كتاب هسكث بيرس عن وايلد . وقد كان اوسكار وايلد رجـــلاً جلداً طموحاً ولكنه كان يلبس قناع الانوثة والسأم . بيد اننا ما نزال لا نعرف لماذا انتظر حتى المرافعة الثانية في حين انه كان يستطيع الفرار الى أوروبا بكل سهولة . صحيح انه يلوح وقد ربط نفسه بمثل مصير المسيح وآمن بأنه قد كان عليه ان يعيش مصيره المؤسي ، ولكن كيف وصل الى هذه الفكرة عن نفسه .

يكمن الجواب في مانيكية مشابهة لمانيكية ييتس . فقـــد قال اوسكار وايلد لأندريه جيد : « ان واجبي نحو نفسي هو ان امتع نفسي تماماً ... ليس بالسعادة وانما باللذة . ان على المرء ان يبحث دائماً عن كل ما يحفل بأشد المأساة » . لقد ارتكزت حياة وايلد ومؤلفاته على فكرتين : اللذة والمأساة . ويمكننا ان نرى ذلك بوضوح في قصيدة (بيت البغي) فيقف الشاعر خـــارج بيت البغي وينظر الى الحفلة القائمة في الداخل وبينما يعزف الموسيقيون قطعة فالس (الحب

الصادق) لشتراوس يدور الراقصون ميكانيكياً وكأنهم يرقصون رقصـــة الموت . وتترك الشاعر عشيقته و (يدخل الحب الى بيت الشهوة) :

« وفجأة ظهر نشاز في النغم
اذ سئم الراقصون الفالس
ولم تعد الظلال تتحرك وتدور
وعند الشارع الطويل الصامت
كان الفجر يزحف ، كالفتاة الخائفة
بقدمين ترتديان حذاء فضياً . »

وبعد رقصة الموت يلوح وصف الفجر غريب النغمة بين المأساة والسخرية ويظهر من ذلك انقسام وايلد الذاتي . ان (الخطيئة واللذة) يفتنانه (كما فتنا عدداً كبيراً من كتاب التسعينيات طبعاً ، مـــن أدتول فرانس الى ليونيل جونسن) ولكن يظهر انهما يثيران شيئاً من القرف البروتستانتي والرغبة في معاقبة النفس وهذا أمر اعتيادي لدى وايلد . ونرى ذلك في قطعة (هيلاس) التي تبدأ هكذا :

« أن أنحدر مع كل عاطفة حتى تصبح روحي
ناياً وترياً تستطيع ان تعزف عليه كل ريح ... »

وتحتوي القصيدة أيضاً على رموز جنسية في أبياتها الأخيرة :

« انظر ! بقضيب صغير
كدت ألمس عسل الحب —
وهل عليّ ان أضيع تركة الروح ؟ »

ويوجد هذا في (دوريان غراي) حيث تتضح ملاذ الخطيئة متبرة اثارها لدى دوريان ، ومع ذلك يتضح الفساد الذي هو نتيجة الخطيئة بجسامـــة

جورج اليوت . وقد أشار ادموند ولسون الى انه حين يشعر وايلد باحتقار النفس كلما فكر في مشارفه وملاذه فانه يلتفت الى "تمثل الاعمال المسيحي في الخضوع ونكران الذات وليس الى جهود بيتس (في الفن الخلاق الفاقد) كما يقول فاغنر .

وحين يتفحص المرء حياة وايلد بدقة يتضح له ان العامل الأساسي في سلوكه هو ازالة القوة العنيفة التي يشعر بالاثم بسببها . وان دافعها النهائي هو احتقاره للآخرين ورفضه اطلاقاً ان يكون (شخصاً عادياً) وقد غزا وايلد مجتمع لندن وصار غنياً لانه سخر من جميع المقاييس التي كان يؤمن بها المجتمع الفكتوري . وحين كان المجتمع يحاول ان يتقبله (ويطبّعه) كان هو يمزق ذلك بالخداع والوحشية مؤكداً مرة أخرى على انعزاليته . وأخيراً حين كان كل ما يلمسه ينقلب الى ذهب ، وحين أظهر المجتمع رغبة في عبادته بأي شرط مهما كان ، عزل نفسه مرة اخرى (ببحثه عن المأساة) وتضحية نفسه . ونجد هنا نفس المنطق المجنون الذي نجده في (دوريان غراي) وفي قصائده . فاللذة والسطحية هما الوحيدان اللذان يتصفان بالأهمية ، وحين يفشلان فان الحل الوحيد المتبقي هو في المأساة والموت . ويظهر هذا الشذوذ في رغبته ان يحاول ان يجعل من نفسه كائناً عظيماً : (التي أضع نبوغي في حياتي وأضع موهبتي فقط في فني .)

وهذا هو موقف حالق بالخيال يتناول رفض بيتس ولافكرافت للعالم ويسير به خطوة أخرى ، فقد أعلنا فقط انهما كانا يفضلان عالم التخيل على العالم الواقعي . ولكن وايلد قفز من العالم الواقعي بشكل طريقة ممكنة — برفض العقائد الأساسية فيه وتفضيل اللذة على السعادة والسطحية على العمق والموهبة على النبوغ ، وكسب الشهرة من ناحية والاذلال من ناحية اخرى . وقد عاش بيتس فقط بقايسه المتخيلة لانه تظاهر بأنه يؤمن بأن دنيا الخيال موجودة حقاً ، وأما وايلد فقد طبق رفضه للعالم على الحياة بشكل طريقة ممكنة . وقد يمكننا أن نشك حتى في انه كان شهوانياً . فقد كان تسالياً بالتأكيد او كسلوره

حيث أصابه الشلل من احدى البغايا . وقد وقع أيضاً في غرام زوجة
تزوجها . (وكان في ذلك الحين يؤمن ايماناً غير صحيح بأن شلله قد شفي
وأعد اشتراك بالعلاقات الفعالة بنفس الروح الشاذة التي كان يغمر نفسه بها
بحيث انه سيق الى السجن فيما بعد .

ان وايلد يصلح مثالاً للتخيلية (الانهزامية) واما بيتس ولافكرافت فا
يعبران عن التخيلية باعتبارها قابلية تحدي (العالم الواقعي) ، لم ان وايلد
سار بالتحدي الى مرحلة الانتحار ، بينما كان التخيل بالنسبة لهما
(بديلاً) عن الواقع .

٤ — (أوغست سترندبرغ)

بنى لافكرافت وبيتس ووايلد تخيلاتهم على الرفض ، اما سترندبرغ فقد
رك رفضه يقوده الى الجنون واما الكاتب الوحيد الذي بين ثم جعل التأليف
يقوده الى العقل من جديد . ويدرك معظم القراء في مسرحياته الانحراف
المرضي الملح في شخصيته . الا اننا نستطيع ان نرى بوضوح تام في المذكرات
الأربعة التي تحتوي على مذكراته الشخصية ان المجلد الثالث مثلاً (الجحيم
وصف بأنه (من أبرز البحوث السيكولوجية المحرقة في الأدب العالمي) ، وهذه
المجلدات هي التي تربط سترندبرغ بالتقليد (الشاذ المعقولية) .

ويتناول القسم الأول (ابن خادمة) طفولة سترندبرغ وحياته حتى زواجه
وقد كان والد سترندبرغ رجل اعمال صار غنياً بعد كفاح طويل ، ولهذا كانت
سنوات الكاتب الاولى تقضت في ظروف من الفقر والبؤس الشديدين . وكانت
امه خادمة في حانة وقد تزوجها والده بعد ان ولدت له طفلين وكانت تسـ
أوغست . ولسبب من الأسباب كان سترندبرغ خجلاً من كونه (ابن خادمة)
ويكشف هذا العنوان عن ذلك الميل المشرقي الى الاعتراف العلني الذي صار

واضحاً فيا بعد . والمجلد الاول من (المذكرات الشخصية) كتاب يفيض بالحساسية ، والعطف الذاتي . وكانت هنالك مظالم في طفولته ظلت في ذهنه طيلة حياته . وفي سنوات مراهقته كان يفزع من الاستمناء الذاتي (العادة السرية) التي تعيد الى الأذهان حادثة مماثلة في كتاب جويس (صورة الفنان شاباً) . وقد قرأ الكثير من كتب العلم وطور في نفسه رغبة في السيمياء كما يتضح لنا ذلك في قسم (الجحيم) .

ولكن الاهمية الحقيقية تبدأ بالمجلد الثاني (اعترافات احمق) وقد ألف سترندبرغ هذا المجلد بهستيرية وحاول فيا بعد ان يتلفه . والنصف الأول من هذا المجلد هو قصة غرام ممتعة ، فقد كان سترندبرغ يعمل في المكتبة الملكية حين استلم رسالة من خطيبة صديق له تطلب فيها منه موعداً ، وكانت المرأة عادية مرحة لعوباً ولكن سترندبرغ كان شديد الحساسية في منتصف العشرينات من عمره ، وسرعان ما تصور انه كان واقعاً في غرامها . وقدمته الى صديقتها البارونة فرانجل التي كان اسمها العذري سيري فون ايس وكانت تعيش مع البارون في بيت سبق لاسرة سترندبرغ ان عاشت فيه من قبل . وحين زاره في ذلك البيت كان لديه شعور بأن القدر كان يريد ان يلعب لعبته ، وسرعان ما وقع في غرام سيري وفي ذلك الحين كانت المرأة الاولى قد باحت له بحبها ولكن شعوره نحوها لم يكن يشبه شعوره نحو سيري فقد كانت هذه العلاقة الجديدة اقرب الى العبادة . ولم يكن لديه أي أمل في النجاح معها بل لم يكن ليفكر في مثل ذلك الأمل : (لقد سقط الله من عرشه وحلت محله امرأة ، امرأة هي أم وعذراء في آن واحد) اذ كانت لسيري طفلة صغيرة . وقد عامل البارون سترندبرغ معاملة صديق خاص وكان رجلاً ضخم الجثة خشناً وقد باح لسترندبرغ بجميع اسراره مع النساء الاخريات - وخاصة مع ابنة عم سيري . وكان سترندبرغ في موقف كان يعجبه كثيراً فقد كانت سيري أيضاً تحدثه عن مشاكلها وخلافاتها مع زوجها البارون ، وأخيراً اكتشفت سيري تدريجياً وببطء شديد انها كانت تحب سترندبرغ ووافق البارون على الطلاق . وبعد

مرور عامين على لقائها الاول تزوجا ، ولكن طفلهما الاول ولد قبل موعده ومات سريعاً ، ثم صارت سيري ممثلة ولقيت نجاحاً ، ونشر سترندبرغ قصته الاولى (الغرفة الحمراء) التي يسخر فيها من المجتمع السويدي والصحافة ولقي الكتاب نجاحاً مباشراً ، ولكنه اثار ايضاً العاصفة الاولى من الاستياء ضده . وبدأت المسارح تمثل مسرحياته ولاح ان الزوجين لا بد وان يكونا سعيدين .

ولكن عصابية سترندبرغ بدأت تظهر شيئاً فشيئاً . وقد كان مثل دوستويفسكي في رغبته في العذاب . وظهرت قصائده وكانت عنيفة ضد التقاليد وقد هوجمت بشدة . وبرر هذا لسترندبرغ شعوره بأنه كان مضطهداً ، وظهرت له مجموعة من القصص بعنوان (متزوجون) ولكن النقاد والسلطات هاجمت المؤلف والناشر ووصفتهما بالالحاد ، وبالرغم من انه اثبت براءته الا انه بدأ يشعر بأن أعداءه كانوا يضيقون الخناق عليه ، وهو يقر في (الاعترافات) بأنه : « قد كانت هنالك أوقات لم يكن لدي فيها أي شك في ان زوجتي كانت تكرهني وكانت تريد ان تتخلص مني لكي تتزوج مرة ثالثة » . وكان من بعض أسباب المشكلة رغبة سيري في احتراف مهنة ، بينما كان سترندبرغ يريد زوجة تكون ربة بيت فقط لتعنى بحاجاته . وكان قد ظهر في مجموعة (متزوجون) ميل منه ضد النساء ، وقد هاجمت سترندبرغ بسبب ذلك كل امرأة لعوب في السويد . وكان يشعر بأن النساء عامة ، وزوجته بصورة خاصة ، كن يردن دماره . واشتركت صديقات سيري في تحطيم الزواج وفشله وكانت بينهن واحدة سحاقية . وحين عثر سترندبرغ على رسالة غرام من هذه المرأة الى زوجته حاول ان يجر سيري الى النهر ليغرقها (كما تغرق القطة الصغيرة) وبلغ شعوره بالاضطهاد الذروة . وبعد مرور عشر سنوات على زواجهما كتب سترندبرغ اشد مسرحياته جنوناً ومرارة (الاب) التي تجد فيها امرأة تضع خطة تستطيع بواسطتها جر زوجها الى مصحة عقلية باعتباره مجنوناً بعد ان تعذبه بالشك بأن الطفل ليس منه . وقد كانت هذه المسرحية وكذلك (اعترافات احمق) محاولتين من سترندبرغ للانتقام من سيري . وأخيراً تم

طلاقها في عام ١٨٩٢ . ولا يستطيع أحد أن يقرأ (اعترافات أحمق) بدون أن يشعر بأن الطلاق كان بسبب سترندبرغ وحده .

وفي عام ١٨٩٣ قابل سترندبرغ (فريدا أوهل) وكانت مؤلفـــة نمساوية شابة حاولت الايقاع به . وكان يريد أن يحدثها عن وحدته وشقائه وحبـــه لأطفاله ، اما هي فقد لعبت بعواطفه بعناية وهاجمت الزواج وامتدحت الحب الحر ، وأخيراً تزوجته . ولم يكن هذا الزواج ليقل عن الزواج الاول عصفـــاً وشكوكاً ، وفي يوم من الايام وصلت نسخة بالألمانية من (اعترافات احمق) وقرأتها فريدا وشعرت بان سترندبرغ سينقلب عليها في يوم مـــن الايام كما انقلب على سيري ؛ وبدأ الزواج بالتزعزع ، والتفت سترندبرغ الى السيمياء ، وبدأ يرى الناس نماذج من الذهب الذي قال انه توصل لصنعه .

وقد وافقت السلطات على انه كان ذهباً حقيقياً ولكنها لم تعترف بانه من الممكن تحويل العناصر الى ذهب ، وقد شعرت بان رجلاً مثله لم يتوفر له التدريب العلمي ويعمل في مختبر عادي لا بد وان يكون قد خدع نفسه حين أعلن أن النحاس الذي استخدمه كان من النحاس الصرف حقاً .

وذهب سترندبرغ وفريدا الى باريس — بعد ان ولد لهما طفل — ثم انفصلا أخيراً . وهنا يبدأ قسم (الجحيم) اذ يروي لنا كيف ودعها في المحطة ثم عاد الى غرفته واخرج ادواته الكيميائية ؛ ويقول ان هدفه آنذاك كان البرهنة على أن الكبريت ليس عنصراً وانه يحتوي على الكاربون ، وليس هـــذا كافياً لاثبات الجنون ، اذ يجب علينا الا ننسى ان اي تلميذ مدرسة اليوم يعرف عن الفيزياء الذرية أكثر مما كان يعرفه سترندبرغ في حياته كلها . وليس من المدهش ان سترندبرغ لم يكن واثقاً من الفرق بين العنصر والمركب ، الا ان المدهش هو ان سترندبرغ اقتنع بعد ذلك بان الكبريت كان يحتوي على الكاربون :

« ان جلد يدي المحترق باللهب القوي يتقشر كالأصداف ، وان الألم الذي اشعر به حين احاول خلع ملابسي يدلني على فداحة الثمن الذي دفعته من أجل النصر ، الا انني حين اضطجع بفراشي اشعر بالسعادة وانني آسف فقط لأنه

ليس هنالك معي من يمكنني ان اشكره على خلاصي من القيود الزوجية ، لأنني بمرور الزمن قد اصبحت ملحداً ، منذ ان غادرت القوى المجهولة العالم تاركة اياه لنفسه بدون أية علامة لها فيه . »

وان عبارة (القوى المجهولة) تذكرنا بيبتس بل حتى بلافكرافت . ولكن سترندبرغ هـــو أقل انفصالاً من بيتس . وهو يخبرنا ايضاً كيف انه كتب لزوجته يحدثها عن غرامه الجديد (ولم يكن هذا صحيحاً) . وقد سببت له يداه التالفتان ألماً شديداً بحيث انه اصيب بانهيار عام وجمعت له العوائـــل السويدية في باريس مبلغاً يكفيه للمعالجة في مستشفى سان لويس (فبالرغم من ان — الأب — لقيت نجاحاً كبيراً في باريس الا ان سترندبرغ كان بائساً) . وفي المستشفى تطورت أوهامه عن الاضطهاد اكثر فأكثر وتصور انه كان قريباً من الموت ، وأضاف الى كآبته منظر المرضى حوله . ومن الحوادث الصغيرة التي تعتبر مثالاً على حالته الذهنية انه اكتشف في واجهة محل لكوي الملابس حروفـــه الاولى أ . س . على بطاقة فضية فاعتقد بان ذلك كان برهاناً على نجاح اعماله الكيميائية ، وتحسنت حاله قليلاً بعد ذلك ، وسمح له بالعمـــل في مختبرات السوربون واستمتع ببعض السعادة لفترة معينة ووجد ان دعته كان يتحول ضد داروينيته والحاده السابقين ؛ وبدأ يطور لنفسه عقيـــدة دينية غامضة ولكن ضلالاته واوهامه كانت تسيطر على عقله شيئاً فشيئاً ، وبدأ يرى العلامات في كل شيء : فبينما كان يرقب لب جوزة تحت المنظار رأى يدين صغيرتين تمتدان نحوه وصارت الاصوات تقلقه اذ ان البعض كانوا يعزفون على البيانو في الغرفة المجاورة (وكانت هنالك ثلاث آلات كما يقول سترندبرغ) وبدأ يسمع أصوات مطارق ، واعتقد بأن هذا كله كان من اعداد بعض سويديية ضده ، فغيّر محـــل سكناه ، وفي الفندق الجديد الذي قادته اليه (العلامات) صارت تزعجه القاقات غريبة وبدأ يعتقد بان هنالك من يريد أن يعذبه .

ومن الصعب شرح جميع أوهام سترندبرغ ، ولكن (الاضطهاد) يستمر ويعتقد بأن ذلك هو عقاب له على (ضلال) شبابه وعلى قبائله شباب السويد

الى الالحاد . وبدأ بالظن بأن (أعداءه) يضطهدونه بآلة كهربائية موضوعة في الغرفة المجاورة ترسل موجات ذات (دفق كهربائي) يخنق صدره .

ان قراءة (الجحيم) تجعل القاريء يشعر بالجنون هو نفسه . ولكن أغرب ما في الكتاب ان مؤلفه يكتب وكأنه مقتنع بان اوهامه هي حقيقة . فكما كتب (اعترافات احمق) ليعاقب سيري ، رغم انه بيّن بوضوح انه هو السبب في خصامهما ، فانه يبين في هذا الكتاب أوهامه للقـــاريء باليقين المطلق بأن القاريء سيقر بان سترندبرغ كان موضع اضطهاد من أعدائه وأرواحه . وتشبه توقعاته توقعات يتس فيما لو كان يتس قد جن لأن الأخير يكتب ايضاً عن (القوى الخفية) ، ذلك لأن هذه القوى (هدفاً واحداً) هو مواجهة الشخص الذي يكون موضع اختبارها بأشد العقبات دون ان يتملكه اليأس . وهذه القوى هي التي أعدت نفي داتي واختطفت منه بياتريس والقت بفيـــلون الى أيدي البغايا وارسلت به ليجمع الإملاء عند المشنقة) . وقد اعلن سترندبرغ ان (القوى) انقلبت ضده حين بدأ بممارسة السحر الاسود وان القاء القبض على (مضطهده) بتهمة قتل عشيقته واطفاله جميعه يتساءل عما اذا كان هو نفسه ساحراً يستطيع ان يوقع الضربات باعدائه بالتعبير عن رغبته في ذلك وحسب . وحاول الانتحار بأن ترك قنينة من سيانيد البوتاسيوم فوق منضدته ولكن شيئاً ما حدث وقاطع المحاولة .

وبدأ سترندبرغ (حج توبة) ساقه أولاً الى السويد ثم الى النمسا حيث عاش مع ام زوجته ، وتبعته (الآلة الكهربائية) حيثما ذهب ولكن حـــدثت لديه خطوة هامة نحو الصحة العقلية حينما قرأ قصة بلزاك (سيرافيتا) التي ألفها الأخير حين كان واقعاً تحت تأثير سويدنبورغ وهي تروي قصة (روح ملائكي) يعيش في قرية سويسرية ، ويظهر بشكل امرأة جميلة لرجل يحبها وبشكل شاب وسيم لامرأة تحبه . وفي نهاية الكتاب يرقى الروح الى السماء وسرعان ما سيطرت هذه القصة على عقل سترندبرغ اذ جعلته (يحن الى الخلاص من الأرض) . ومع ذلك فقد أعجب سترندبرغ بنيتشه ايضاً ، ونحن نعرف ان نيتشه كان سيقول عن

قصة (سيرافيتا) انها مسمومة . وفي دورناخ العارقة ام زوجته بعض مؤلفات سويدنبورغ فاقتنع بأنه قد وجد حلاً لجميع عذاباته . وكانت اوهامه ومتاعبه تشبه ما تفهمه عن الجحيم كما يصفه ذلك النبي السويدي ، اي الحالة التي وصفها سويدنبورغ (بالدمار) . فالدمار هو المدخل الضروري للخلاص . واكتشف سترندبرغ في كتاب سويدنبورغ (الجنة والجحيم) ان (الدمار) يتألف من ضيق في الصدر والاحساس (الكهربائي) ونوبات الخوف والكوابيس وخفقان القلب . وكتب سترندبرغ في (الأساطير) وهو آخر عمل من (التاريخ الشخصي) ما يلي : (ان هذا التشخيص ـ يشبه المرض المنتشر الآن ، وهذا فانني لاأتورع عن استنتاج اننا نقترب من فترة جديدة تحدث فيها يقظة روحية وسيكون العيش عند ذلك مملاً .) وكان القرن العشرون هـــو المعني بتلك الفترة .

وبالرغم من ان فترة جنون سترندبرغ انتهت باكتشافه لمؤلفات سويدنبورغ الا انه لم يخرج من ذلك (رجلاً جديداً) . فقـــد استمر يشعر (بالاضطهاد) ويرى العلامات في كل حادثة طبيعية . وهو لا يشبه غيره من المؤمنين بعقائد معينة لانه لا يشعر بالحاجة الى اقناع الغير بما يعتقد به وانما يقول : (ان الذي هو شيء يجب ان يحصل عليه كل امريء لنفسه ولكن لا فائدة هنالك مـــن التبشير به) .

وبعد الأزمة توفرت لسترندبرغ فترة نهائية مدهشة . فقد عاش بعد ذلك سبع عشرة سنة (حتى عام ١٩١٢) وبينما كان مؤسس واقعية جديدة صار الآن مؤسس رمزية جديدة ، ومسرحياته الأخيرة ذاتية الصبغة ولا تقدمهـــا المسارح مثل تقديمها لمسرحياته الاولى (الأب) و (الآنسة جـــولي) ولكن هنالك الكثيرين ممن يعتبرون مسرحياته الثلاث (الى دمشق) و (مسرحية الحلم) و (رقصة الموت) وكذلك مسرحية (قصيدة شبحية) أفضل مؤلفاته .

وتزوج مرة أخرى في عام ١٩٠١ وكانت زوجته في هذه المرة الممثلة الشابة هارييت بوس ، ولم يكن هذا الزواج ناجحاً ايضاً وذلك للاسباب ذاتها التي أدت

الى فشل الزيجات السابقة . فقد اراد سترندبرغ زوجته لنفسه وكره هواياتها المسرحية . ولحن لو تذاكرنا ادراكه لرغباته في ان تكون زوجته مكرسة له وربة بيت تستطيع ان تجعله سعيداً أمكننا ان نكتشف ان اصراره «اقدام على الزواج بنساء يمارسن العمل هو نوع من المازوكية (الرغبة في ان يكون موضع التعذيب . وقد كانت هاريت فخورة بزواجها بنابغة السويد المسرحي الاول (وكانت بلاده في ذلك الحين قد اعترفت بنبوغه وعبقريته) ولكن انانيته وغيرته جعلتاه مستحيلاً كزوج» وقد أخر مولد الطفل انتهاء الزواج ولكنه انتهى فعلاً في خريف عام ١٩٠٣ .

وكتب سترندبرغ مرة يقول انه (بدأ فترة العقاب منذ ان كان طفلاً) وهو ينتمي الى الصنف الذي يقول عنه وليم جيمس أنه (ولد مرتين) . فالحياة تلوح لمثل هؤلاء موكباً من العذاب تتخلله لحظات وهمية من السعادة وجدت لتغري المعذب بأن يتابع بذل جهوده ويزيد منها . ولكن سترندبرغ لا يشبه ييتس حيث انه لم يخلق (عالماً آخر) مدركاً (رغم ان — مسرحية الحلم — تقترب من ذلك) . وقصته (أهل حمص) قطعة رائعة من الواقعية المرحة الفكاهية . وقد يعود سبب مرضه الى (الواقعية) الجادة التي كانت متمنعة من توفير مثل صمام الامان هذا لنفسه . فقد كان ييتس سعيداً لانه أراح التوتر بواسطة انقسام الشخصية فآمن نصفه بالخرافات والأوهام وظل النصف الآخر شكوكياً . آمن نصفه بأن الواقع هو واجهة مزوقة ، وراح النصف الآخر يخلق الرؤى عن المثالي أو البطولي . وحين اجتاز سترندبرغ مثل هذه الأزمة راحت شخصيته كلها تتقلص وتتبسط وتتوتر واخيراً تقبلت شخصيته كلها رؤيا (فوق الطبيعي) ، في حين ان ييتس استطاع في وقت واحد ان يرفض وان يقبل ما كانت تقول به السيدة بلافاتسكي .

ويلوح لنا باختصار ان سترندبرغ يدعم الرأي القائل (بانهزامية) التخيل، ولو كان اقل خجلاً من خياله لافلح في التخفيف من التوتر الذي قذف به الى الجنون أو كاد . ولكن دماغه (الواقعي) اضطر الى صنع الدليل الذي اتاح له

أخيراً ان يقبل (فوق الطبيعي) . وقد يكون في وسعنا ان نفسر مرضه بأنه أزمة كينونته ضد واقع (السجن) الذي شعر بأنه كان قد حكم عليه بأن يدخله .

ومع ذلك فقد يعتقد المرء بان طريقة سترندبرغ كانت أشد شجاعة من طريقة ييتس أو لافكرافت . فقد سمحا لكراهيتهما (للواقع) ورغبتهما في عالم آخر بأن تقنعاهما بوجود شكل آخر من الواقع . ولكن سترندبرغ قاوم حتى كان على شفا السقوط ، وهنالك استسلم ضد ارادته .

٥ ـ (استنتاجات)

ان سترندبرغ لا (يهاجم المعقولية) . انه لا يثق بالحياة وهو أيضاً لا يحب المجتمع . وقد كتب ييتس عنه مرة قائلاً : (لقد شعرت دائماً بالعطف على ذلك المعذب الذي يضطهد نفسه والذي قدم نفسه لروحه كما قدم يوذا لحمه الى النمر الجائع) .

والكتاب الأربعة الذين استعرضناهم في هذا الفصل يمثلون مواقف مختلفة نحو (العالم الواقعي) وجميع هذه المواقف مستندة على الرفض . وهم يتدرجون من مواجهة لافكرافت الهستيرية (للعالم الواقعي) الى احترام ييتس المتحرس له الى قبول سترندبرغ التام . فسترندبرغ هو كالملكي المقتنع بعقيدته والذي يجد نفسه مضطراً الى الحكم على الملك بالموت .

وفي الفصل التالي سأبحث في ذلك النوع من التخيل الذي يحاول ان يتبع طريقة أشد تعقيداً من أجل ابعاد الواقع — نوع يلوح انه يقبل العالم باعتباره واجهة ولكنه يحاول بهذا أن يتجنب تهمة (الانهزامية) .

الفصل الثاني

مَضَامِينُ الوَاقِعيّة

١ ــ (اميل زولا)

كان أميل زولا هو الذي علّم الروائي الحديث الخدعة التي استطاع بها ان يكون ذاتياً تاماً، وفي الوقت نفسه يلوح موضوعياً بصورة شديدة ، بل مسئمة احياناً . ورغم ان زولا انفق وقتاً طويلاً وهو يؤكد على اسلوبه (العلمي) في جمع المعلومات لرواياته فقد كان رجلا طموحاً يهدف الى جمع المال أولاً وثم تحقيق الشهرة والنفوذ . وكان ايضاً مؤسس أسلوب كتابة الروايات الجنسية المهيجة مبرراً اياها بهدف علمي او فني . (ونجد في احدى رواياته مشهداً يرتكب فيه الابن الزنى مع زوجة ابيه في بيت مشبوه ، وقد جمع زولا معلومات هذه الرواية بذهابه الى حديقة النباتات واستخراجه قائمة طويلة بأسماء الأزهار استخدمها فيها) .

وقد ادعى بعض النقاد المعاصرين (ومن بينهم الناقد أنغوس ولسون) بأن زولا روائي عظيم لم يُوَفّ كل حقه بعد . وليس هنالك من يشك في ان زولا هو في اغلب الاحيان كاتب قوي بارز وهو أيضاً كاتب ساهم بالكثير من الأدب الرخيص في الرواية الحديثة . واذا قارناه بغيره من الروائيين الذين اعترفوا مثله بالرغبة في المتاجرة بالأدب ، ممن عاصره ، مثل دوما ورايدر هاغارد ، فاننا نجد سقاعه في كتبه تكشف عن تناول ينبثق من رغبة ذاتية في تلك المواضيع . والقاريء الذي يقرأ مؤلفاته بعناية يكتشف انها جميعاً ذات خطة واحدة فهي جميعاً تتجه نحو ذروات متشابهة في عنفها وحقدها ، وهي جميعاً

تغلب القارىء برواية القصة بالنغمة الدقيقة الموضوعية ذاتها . وهي جميعاً تفقد سحرها نحو النهاية وتدخل في حمى من الهستيرة والاسفاف .

ومن الامثلة النموذجية على ذلك قصته (الوحش البشري) التي استفاد فيها من جرائم القتل التي كان يرتكبها في ذلك الحين القاتل الملقب (جاك ذي ريبر) رغم ان فكرة الكتاب جاءته من جريمة قتل فرنسية) ، اذ يرث البطل جاك لانتيه صفة سادية من اجداده مرضى النفوس ، واما وصف زولا لرغبة جاك العارمة في ايذاء النساء والمشهد الذي يلاحق فيه جاك امرأة من قطار ، فهما يكشفان عن فهم زولا العميق لعلم نفس الشذوذ ، وتريننا بداية الكتاب قدرته على خلق الرعب والدراما بدون مبالغة . ففي الفصل الأول يعرف مدير المحطة روبو ان زوجته الشابة كانت عشيقة رجل عجوز قبل ان يتزوجها هو فيضطرها الى الاشتراك معه في خطة لقتل الرجل العجوز ، وفي الفصل الثاني نقابل لانتيه ونرى شذوذه العصبي وهناك مشهد قوي تجد فيه فتاة تعرض نفسها على لانتيه فيشعر بالرغبة العارمة في قتلها ، (في امتلاكها الى الحد الذي يدمرها) ويندفع في الظلام ماراً بقرب خط السكة الحديدية ويرى ضوء القطار المار ويلمح في احدى العربات مدير المحطة وهو يطعن الرجل العجوز بينما تجلس سيفيرين على ساقي الرجل . وهذه هي خدعة لا يحاولها الا زولا وحده ومع ذلك فانه ينجح في اظهارها بمظهر مقنع .

وبنتيجة ذلك يصبح جاك عشيق سيفيرين فهي المرأة الاولى التي يشعر نحوها بالدافع السادي ، ويصممان على قتل روبو ، وهنا يتخلى زولا عن أعنة الرواية اذ يتبع ذلك مشهد ينقلب فيه القطار فقط لاشباع رغبة القارىء في العنف ثم يخضع جاك لدافعه السادي ويقتل سيفيرين واخيراً يتصارع جاك وعامل القطار على حافة الماكنة ويدفع احدهما الآخر بينما يندفع القطار في طريقه وتنتهي الرواية بمشهد نجد فيه القطار مندفعاً في قلب الظلام والجنود السكارى يغنون غير مدركين ان القطار يسير بدون سائق .

ويستطيع القارىء هنا ان يلاحظ زولا وهو يضع القلم جانباً ويتنفس بارتياح

قائلاً : (سيرعبهم هذا !) ولكن الرواية لا تفعل ذلك لان القارىء لم يعد يهتز منذ عدة فصول فيها (ومن الواضح ان زولا تخلى عن فكرة القتل الجنسي لان ذلك يثير مقداراً غير مرغوب فيه من الرعب) .

لقد قرأت مقطعاً لأنغوس ولسون يصف فيه اسلوباً يستخدمه الملاكمون ويسمونه (واحد اثنين القديم) . انه يتحدث عن (الارض) قائلاً : (الجو والمشهد والشهوة المتزايدة لدى الرجال ، لقد شيد زولا الفنان هذه الامور بثقة كاملة ولكن : ايحدث اعتداءآن جنسيان في عصر يوم واحد ؟ كلا اننا لا نميل الى مثل ذلك . ولكن الصحفي يقول : حسناً ما رأيكم في تلك الصرخة المنبثقة من حقل الذرة — بالمير ، الفتاة المسكينة العرجاء التي تعمل في الحقل كالحيوان ، قد تحطمت تحت عبء حملها ، وانفجر شريان من شرايينها تحت وهج الشمس ، ومن ثم ، اذا كان القارىء ما يزال غير مصدق ، نرى قامة لاكراند الفلاحة العجوز الطويلة وهي تتجه نحو الجثة وتتحسسها بعصاها وتقول — ميتة — ولكن ذلك افضل لها من ان تبقى عالة تعسة على الآخرين . وتكتمل الحادثة ، ويشعر المرء بأن حياة الفلاحين هي كذلك حقاً — شاقة (لعموظية وحشية) ويشير أنغوس ولسون هنا الى ان القارىء مقتنع بهذا التجميع الهائل للعنف ولكن هذا غير صحيح . فالكتاب كله يمتلىء بالاسفاف وهو يختفي كعمل فني دفعة واحدة ، ولا يمكنه ان يظل بشكل كتاب الا باعتباره نوعاً من الاثارة الحسية . ويلوح زولا ، كمن ادرك انه قد جعل من نفسه اضحوكة ، شاعراً باضطراره الى الاستمرار والتغلغل عميقاً في الاسفاف الرخيص والصراخ بتحد ليغطي عاره . وفي المشهد الاخير حيث يعتدي بيوتو على فرانسواز جنسياً (بينما تشدها له زوجته بنفسها) يحاول زولا ان يلجأ الى وسيلة مستحيلة اذ يجعل فرانسواز تدرك فجأة انها كانت في الواقع مغرمة ببيوتو طيلة الوقت . ثم يجعل الزوجين يقتلان فرانسواز بتعجل . وهذا هو الكتاب الذي يصفه أنغوس ولسون بأنه (ذروة عبقرية زولا !) .

وهكذا فان طريقة زولا تتلخص في المبالغة في الرعب المحيط بالعالم وبكل

من فيه . وحين يتهمه ناقدوه بالمبالغة في الجنس والعنف يتهمهم هو بدوره بالتفاهة والنفاق . وقد كانت السيدة هنري وود تدافع عن نفسها بالطريقة ذاتها ضد التهم الموجهة اليها والتي تتهمها بالعاطفية اذ انها كانت تتهم ناقديها بانهم قساة . والحقيقة ان قصص زولا هي اثارات عاطفية لا تختلف في شيء عن قصة (ايست لن) ولكن زولا كان صريحاً عند الحديث عن اغراضه واساليبه فقد كتب الى صديقه فالا بريغ يقول . (لو كنت تعرف فقط يا صديقي المسكين ان المرء لا يحتاج الى الموهبة في الواقع ليحقق النجاح لكنت تخليت عن القلم والورق ورحت تحلل اساليب العالم الادبي وتكتشف آلاف الخدع الصغيرة التي تفتح الأبواب وفن استخدام قابلية الناس الآخرين على التصديق والقسوة الضرورية لسحق الزملاء الآخرين من الكتاب) . ولعل قصصه تكشف عن هذه الروحية المتعمدة غير ان ما يشفع لزولا هو انه اعترف بها .

والحق ان زولا بسبب حبه للنجاح والطعام والخمر والاعجاب لم يتمكن من كره الواقع . وقد ساعدته واجهة الواقع على خلق مشاهد العنف التي اتاحت له تلك الملذات ، ولذلك فلا يحتاج المرء الى اضفاء اهمية شديدة على (واقعية) زولا كتعبير عن خياله . فلو كان أتيح له لو ألف مثل كتب السيدة وود أو وليم موريس لفعل ذلك بلا شك ، ولكن واقعيته كانت تتصف بتأثير ثابت على خيال عصره ، وانا مهتم في هذا الفصل بهذا التأثير بالذات .

٢ - (ناثانيل ويست)

تتمتع مؤلفات ويست بالاهمية لأنها تعبر في وقت واحد عن قبول ورفض تامين : (للواقع) — وانا استخدم هذه الكلمة حتى الآن بمعنى : العالم الخارجي وهو يتفق مع بيلس في عدم الميل اليه ، ومع ذلك فانه لا يبذل أي جهد للهرب من هذا الواقع .

وكان اسم ناثانيل ويست الحقيقي هو ناثان فاينشتاين . وقد قتل في حادث سيارة في هوليود في عام ١٩٤٠ وكان في ذلك الحين في السابعة والثلاثين وليس لديه غير أربع روايات أهمها (الآنسة لونليهارتس) و (يوم الجراد) ويلوح منهما انه متأثر بشدة برواية (كاتسبي العظيم) لسكوت فيتزجيرالد .

ويجدر بنا ان نشير الى قصة من قصصه الاولى هي (حياة الاحلام التي يحياها بالسو سنيل) وهي تشبه القصة المشهورة (أليس في ارض العجائب) فيما لو كان يؤلفها جيمس جويس . وهذا هو كتاب صغير مغرق في الذاتية لا يحاول مؤلفه أبداً ان (يتفاهم) مع قرائه ، وانما يلوح بعكس ذلك مستمتعاً بترك القراء جانباً . ويتخلل الكتاب اشمئزاز من الجسم يذكرنا بسويفت الا انه أقرب الى ألدوس هكسلي . ويلخص الان روس نوعية الكتاب بقوله انه (غموضية صاقعة دعية) .

أما (الآنسة لونليهارتس) و (يوم الجراد) فهما من اشد القصص تشاؤمية ويأساً في القرن العشرين . والاسلوب المتبع فيهما هو أسلوب (كاتسبي العظيم) ولكن بغير البريق . وأما عنواهما فهو أقرب الى (الأرض اليباب) لاليوت ولكن بغير الايمان الديني الذي يفيض في هذه القصيدة .

و (الآنسة لونليهارتس) قصة شاب يكتب حقل القلوب الوحيدة في احدى الصحف اثناء احدى فترات منع المشروبات . وقد بدأ عمله هذا بداية مرحة ولكن الرسائل التي بدأت تتدفق على الصحيفة لم تكن مرحة ، وانما صارت تدله على مدى التمزق والعذاب البشري . ويشبه سلوك لونليهارتس سلوك ايفان كرامازوف ، ولكن لونليهارتس لا يتصف بالانفعال الميتافيزيقي وحب الحياة الذين يتصف بهما ايفان . ومن الواضح ان ويست كان يدرك اقترابه هنا من دوستويفسكي لأنه يجعل لونليهارتس في الصفحات الاولى من القصة يقرأ رواية (الاخوة كارامازوف) ويقرر انه لا يستطيع ان يعيش بقاعدة الاب زوسيما التي تقول بحب الاشياء جميعاً .

ويشير ترتيب الكتاب الى الدقة والاتقان فهو يتألف من سلسلة من المشاهد القصيرة الواضحة وليست هناك عقدة ذات تطور مستمر ، والتطور الوحيد هو

تمزق لونليهارتس بسبب سأمه وشعوره بالتفاهة . ويجد المحرر الاعلى شرايك (الذي يدهشنا ان نكتشف شبهاً غريباً بينه وبين باك موليغان بطل جيمس جويس) يسخر منه قائلاً : انه قد صار مسيح اميركا الحديثة وأبا الاعتراف والضحية وغافر الخطايا. ولكن لونليهارتس يجد تصوره للمسيح عذاباً ، وكذلك تقوده حوادث معينة الى الشعور بالعذاب في العالم وبرعبه أيضاً. واما الاشخاص الاخرون في الكتاب فهم جميعاً تافهون ذوو بعدين قصيرو النظر . لقد اجاب ويست على السؤال التالي : لماذا لا يدرك أحد عذاب ورعب الكينونة البشرية ، اذ نرى ان لونليهارتس يدرك فكرة الخلاص بواسطة الحب حين يقابل رجلاً أعرج هو زوج امرأة متصابية سحاقية . ولكن هذا الاعرج هو الذي يقتل لونليهارتس في النهاية اذ انه يهرع الى الاعرج ليعانقه في حمى من نشوة الحب المسيحي فيتصور الأعرج انه انما يهاجمه فتنطلق الرصاصة من المسدس.

ان جو الرواية خانق فليس فيها بريق من الأمل ولعل اقرب الاعمال الادبية اليها كتاب هكسلي (اتيك هاي) فيتذكر المرء على وجه التخصيص مشهد المقهى في منتصف الليل حيث يتحدث الجلساء السئمون عن الحب ، وحيث يثرثر رجل مع زوجته المريضة عن البؤس وكيف انه مضطر الى تشغيل حصان عجوز لأنه وسيلة عيشهما الوحيدة . ولكن كتاب هكسلي مرح وفياض بالأمل بمقارنته مع كتاب ويست .

وبعد (الآنسة لونليهارتس) ذهب ويست الى هوليود حيث انفق السنوات السبع الاخيرة من حياته . ولا نجد في (يوم الجراد) تقدماً كبيراً عن (الآنسة لونليهارتس) . انها قصة عدد من الناس في هوليوود ، اثنان منهم يثيران العطف بصورة ملحوظة ـ مصمم مشاهد شاب اسمه تود ومحاسب سابق في منتصف العمر اسمه هومر. وهنالك امرأة واحدة في الرواية هي فاي غرينر وهي ممثلة غير ناجحة وابنة كوميدي عمومي عجوز . وعقدة القصة هي ان جميع الاشخاص مفتونون بالمرأة . وهنالك قزم ومكسيكي وراعي بقر من هوليوود . وتذكرنا فاي غرينر في كونها رمزاً جنسياً ببطلة فيدكند (لولو) . انها برينة طيبة ولكنها مدمرة تماماً . فاذا كانت رواية (لونليهارتس) تذكرنا

برواية (اتيك هاي) فان هذه الرواية تذكرنا برواية (نقطة مقابل نقطة) ما عدا أن ويست يتمتع بموهبة الاقتصاد في الهيكل الروائي ولكن ينقصه ما لدى هكسلي من الادعاء بالسمو الذهني . ومن اشنع المشاهد ذلك الذي يصف قتال الديكة باستمتاع لا نجده الا عند هكسلي . ولكن نهاية الكتاب لا تقل مأساة عن نهاية رواية لونليهارتس . فان هومر الطيب المعذب يجن تقريباً حين يهجره فاي فيهاجم طفلاً ، ووراء جمهور غفير من الناس كان ينتظر للدخول الى العرض الأول لأحد المسارح فيظن الناس انه مصاب بالشذوذ الجنسي ويهاجمونه. ومن الواضح انه يقتل خلال ذلك .

وقد يكون من السهل علينا ان نفسر هذه الروايات بأنها تنقد المجتمع الرأسمالي اذ يلوح ان عطف ويست ينصب على البؤساء وسيئي الحظ. انه يصف الفاشلين في صناعة السينما قائلاً : (انهم يتسكعون على الارصفة ويحملقون في كل من يمر ، فاذا اجاب أحد على نظراتهم امتلأت عيونهم كراهية ... لقد جاءوا الى كاليفورنيا ليموتوا) . ويصف ايضاً اولئك الذين يأتون الى هوليوود مفتونين بالبرتقال وبالشمس الساطعة قائلاً : (يزداد سأمهم شدة فيدركون انهم قد خدعوا ويقعون فريسة للاستياء . لقد انفقوا كل يوم من ايام حياتهم يقرأون الصحف ويذهبون الى السينما . ولم تعلمهم الصحف والسينما الا الشنق والقتل والجنس والجرائم والانفجارات والتعساء وعشق الغرام والنيران ... لاشيء يمكن ان يكون عنيفاً عنفاً كافياً لضبط اجسادهم وعقولهم المتهالكة المائعة) . ولكن هذا ليس نقداً للمجتمع الرأسمالي وحسب وانما هو نقد للوضعية البشرية .

لقد اخترت ان اكتب عن ويست أيضاً لأن كتبه لا تحاول ان تتوصل الى حل ، وانما نجد ان اليأس فيها ثابت لا يزيد ولا ينقص . ويلوح انه لم يحقق اي تقدم خلال السنوات الست بين (الآنسة لونليهارتس) و (يوم الجراد) اللتين تصفان بجو من الحاجة الملحة المعذبة الى المعنى والهدف . ولا شك هنالك في ادراك المؤلف للعقم ورفضه له . والاشارة الوحيدة لحل من النوع الديني تلوح

لنا في عنوان الكتاب الثاني ولعل هذا يشير الى جراد كتاب الوحي ، اذ يظهر حين ينفخ الملاك الخامس في البوق لكي يؤذي جميع البشر الذين لا يملكون ختم الله على جباههم . (في تلك الايام سيبحث البشر عن الموت ولكنهم لن يجدوه ، وسيتشوقون الى الموت ولكن الموت لن يصيبهم .) وعلى كل حال فاننا لا نستطيع ان نعتبر عنوان الكتاب دليلاً ، والا فان هذا يعني ان همنغواي قد وجد الحل أيضاً طالما انه ألف (ولا تزال الشمس تشرق) في عام ١٩٢٣ .

٣ . (وليم فوكنر)

وهكذا فالخيال عند ويست مشلول ، ويكتشف المرء لدى فوكنر خيالا يشبه خيال ويست من نواحٍ عديدة ، الا ان خيال فوكنر يقترب من خيال بيلس أيضاً في رومانتيكيته . واعنف روايات فوكنر و (أفرغهـا) هي (الملاذ) وهي تخبرنا كيف ان فتاة شابة تقع فريسة الاختطـاف والاعتداء بطريقة كانت ستدهش ما عنى هرشفليد . ويعترف فوكنر بأنه ألف هـذه الرواية طمعاً في المال ، ولهذا فلا يدهشنا ان تذكرنا باميل زولا الا حتى حين لا تقرعنا المرعبات فيها فان الرمزية تستمر في قوتها واستحقاقها لاحترام القارىء ، فهنالك الوصف الأول لرجل العصابات بوباي : (لديه تلك الصفة الشريرة التي لا عمق لها والتي نعرفها في الصفيح المدموغ) . ويعبر هذا أيضـاً عن ضعف فوكنر الرئيسي . لأن (الصفيح المدموغ) لا يمكن ان يكون (شريراً) . وهو في اغلب الاحيان لصقي التأثير كرجل العصابات الذي يتكلم من زاوية فمه . انه يراكم الصفات فوق بعضها ليصل بالقارىء الى حالة من الملع . ونجدامثلوبه في الكتب التي اعقبت ذلك ملتوياً التواء لا يصدق ، ويمكننا ان نعزو هـذا أيضاً الى الشعور بالحاجة الى التأثير .

ومع ذلك فان (الملاذ) هي رواية أشد تفاؤلاً ، بطريقـة بارعة ، من

(يوم الجراد) . ولعل كلمة (تفاؤل) هي غير صحيحة ، والحق انها اشـد حيوية . وفوكنر هو مثل لافكرافت في انه يكتب ليجعلك ترتجف من الفزع . ولكن الرعب عنده ليس فوق طبيعي . ولعلنا نستطيع هنـا ان نستعير تعبير جوبس فنقول إن فوكنر يحاول ان يقدم لنـا مظاهر الرعب او المعطيات الرمزية . ومن الأمثلة النموذجية مـا يحدث في الفصل الذي يسميه (العم بد و السيدات الثلاث) . فالعم بد هو ولد صغير (ويرينا فوكنر هنا ميله الاعتيادي الى الشذوذ حتى في اشياء صغيرة كتسمية شخوص رواياته .) والسيدات الثلاث هن بقايا ثلاث يجلسن معاً ويتحدثن عن رجل العصابات ريد الذي سيتم دفنه ، (اذ أطلق عليه بوباي النار) ويحدث شجار عند تشييع الجنـازة وينقلب التابوت ، وتخرج منه الجثة وتسقط على الارض . وحين يحاولون ان يرفعوا الجثة اذا بطوق الورود يرافقها لأنه كان مربوطاً بسلك مغروز داخل الجسد . وكان ثقب الرصاصة في جبينه مملوءاً بالشمع ولكن الشمع يسقط فيضطرون الى تغطية الثقب بحافة قبعة . وبينما تتحدث البقايا الثلاث عن فضائل الميت يسكر العم بد بالبيرة التي يشربها بين حين وآخر متلصصاً من اقداحهن . وتكتشفه احداهن وتمسك به وتهزه قائلة :

« يا ولد أكفي أ» ويقف العم بد وقفة متهالكة عرجاء وهو عابس الوجه ، ثم يرتسم في ملامحه تعبير جاد مكتئب ، وابعدته مني عنها بخفة حين بـدأ يتقيأ . »

وتنتهي الرواية بطقوس مفزعة تذكرنا (بالوحش البشري) اذ يتهم رجل بريء بالاعتداء على الفتاة ويسكب الجمهور البترول عليه ويحرقه حيـاً . ويقع رجل العصابات بوباي ولكنه ، وبالسخرية ، يتهم بقتل لم يرتكبه فيعدم على الكرسي الكهربائي .

ترى ما هو بالضبط غرض فوكنر من حشد كل هذا الرعب ؟ انه لا يفعل ذلك فقط ليجعل من الرواية كتاباً ناجح البيع (وقد كانت كذلك حقاً) لأن العديد من كتبه يحفل بمثل هذه الاساليب . انه يفعل ذلك ليهيء المشهد لتقبل

رومانتيكيته ، لأن ينبوع فوكنر الرئيسي هو احترامه المبالغ فيه للماضي ولسادة الجنوب . وحين يكتب فوكنر عن الماضي ، عن الايام الاولى لمقاطعة يوكنا باتوفا ، وعن الكولونيل سارتوريس والجنرال كومبس ، فانه يفعل ذلك بحنين يعبر عن نفسه بين حين وآخر بلغة مغرقة في الرومانتيكية . وفكرة أفضل رواياته (الصخب والعنف) هي فساد عائلة كومبس وهو حين يكتب عن هذا الفساد تكون لغته قوية رشيقة بسبب ما يشعر به من القرف . وهو يرمز الى تدهور العائلة (باللباس الداخلي المتسخ المصنوع من الحرير الرخيص والذي هو وردي جداً) الذي تتركه كوينتن وراءها حين تهرب مع عشيقها التافه . لقد كانت لدى بوباي : (عينان كالمقابض المطاطية) واما وجهه : (فهو وجه ملتوي الملامح كوجه لعبة من المطاط موضوعة بقرب وهج النار). ونجد في (الملاذ) رجلاً عجوزاً عيناه (كالبصاق المتخثر) . وهو حين يكتب عن الماضي يتحدث عن صوت (الأبواق البعيدة على الطريق الى رونسفالس) وحين يكتب عن المستقبل فان رمزيته تهدف الى اثارة الاشمئزاز .

وتشبه المقاطعة التي عاش فيها فوكنر تيوانكلند التي عاش فيها لافكرافت من حيث كثرة اساطير الرعب فيها ولكن الرعب الذي يصفه لنا فوكنر فعلي واقع . وقد رسم خريطة لمقاطعة يوكنا باتوفا لتظهر في احدى مجموعات مؤلفاته . ولعل ما يجتذب الانتباه فيها ، ان معظم الاماكن المؤثرة فيها تتصل بموت عنيف : (حيث شنق لي غودوين) و (حيث قتل بوباي تومي) .. الخ . ولعل اشد قصصه نجاحاً وبراعة في الاعداد هي (الاوراق الحمراء) وهي تحدث في الايام التي كان فيها الهنود الحمر ما يزالون يملكون معظم مقاطعة يوكنا باتوفا ، وكذلك العبيد من الزنوج . وكانت لدى الحمر عادة تشبه عادة المصريين القدماء ، فقد كانوا يدفنون العبد مع رؤسائهم الموتى ليخدمهم في الحياة الاخرى. وتسبق دفن العبد مطاردته وصيده في المستنقعات . ويصف فوكنر هذه المطاردة وصفاً صريحاً . وحين يقبض على العبد يعطى اناء من الماء ليشرب منه ، فيسيل الماء على ذقنه ويشق ممرات بين الوحل الذي يغطي جسمه . وهذه هي نهاية القصة :

والرعب — المتمثل في دفن الزنجي حياً — متروك لخيال القارىء (بل ان هنالك احتمال موت الزنجي قبل دفنه لأن أفعى ربما تكون قد لدغته في المستنقع) .

وهدف فوكنر أساساً هو هدف لافكرافت نفسه ، فهو أيضاً يدير ظهره (للواقع) وهو لا يحب العالم الذي يعيش فيه (وهذا يفسر نوبات السكر الهائلة التي هي جزء لا يتجزأ من أسطورة فوكنر) . انه يفضل الاهتمام بالماضي وهو مثل لافكرافت ينفق جانباً كبيراً من حياته الخلاقة في جعل الماضي اكثر حدوثية وصدقاً . وقد استطاع في سلسلة من الكتب التي ألفها خلال ثلاثين عاماً ان يخلق مقاطعة خاصة به وهي اسطورة معقدة يستطيع بها ان يعارض (الواقع). ونجد في بعض كتبه المتأخرة ان رغبته في العيش في الماضي تضعف كلما تقدم في السن ، كما كان الامر مع ييتس ، وتتناول هذه الكتب الوضع المعاصر ولكنها تخلو من الاشمئزاز الذي تثيره فينا رواية (الملاذ) .

ولا شك في ان ما أنجزه فوكنر كان رائعاً الا انه كان كانجازات لافكرافت مشوهاً بالشعور العميق بالعصابية الذي يصل في بعض الاحيان الى السادية . وينقصه الشعور الهوميروسي الذي نجده لدى سكوت وبلزاك ودوماس ، بأن المرء يخلق لأنه يحب ان يخلق تماماً كما يحب الطير ان يغني . كما ان بعض الخدع الاسلوبية التي لجأ اليها في كتبه الاخيرة — كالجمل الطويلة التي لا تنتهي عبر صفحات وصفحات — تكشف عن انه كان مدركاً أشد الادراك للتأثير الذي كان يخلقه .

٤ ـ (القبول والرفض)

يمتاز الكتاب الذين تحدثت عنهم حتى الآن ، رغم اختلاف اغراضهم وقيمهم الادبية ، بميزة عمومية واحدة هي انهم ولدوا قريبين اكثر مما يجب من (فاصل الالم) . وهنالك من يرى العالم بصورة طبيعية مكاناً جميلاً جمالاً لا

يصدق، وهم يحملون الى حياتهم بعد البلوغ رؤيا هي في الواقع نمط الادراك المعتاد لدى بعض الاطفال (مثل توماس تراهيرن وشري وامـا كريشتا ووردزورث اذا كنا نصدق حقاً ما يقوله هؤلاء) واذا أخذنا بنظر الاعتبار (اغنية عيـد الميلاد) فيمكننا اعتبـار شارلز دكنز من هؤلاء ايضاً ، وكذلك ج . ك . تشيسترتن ، كما أن وليم جيمس يضرب لنا والت وتمن مثـلاً على (فلسفة السماء الزرقاء) . ولا يحتاج هؤلاء الكتاب الى (سبب) ليعتبروا العالم مقبولاً . فقد أظهر دكنز أنه كان مـدركاً لوجود الشر واللؤم كادراك اي انسان لها . انهم يرون العالم كذلك وحسب . ورغم انـه كانت لدى دكنز أخصب الملكات الأدبية التخيلية الا انه لم يشعر مطلقاً بالحاجة الى خلق عالمه المنفصل الخاص به كما فعل فوكنر . فشخوص دكنز في احد كتبه لا تتكرر في كتاب آخر وكل كتاب هو وحدة منفصلة قائمة بذاتها، ويرجع هذا الى ان دكنز لم يشعر بانه كان يخلق عالماً (دكنزياً) يختلف عن عالم (الواقع) . وقد تختلف شخوصـه عن البشر الذين عاشوا ويعيشون، الا ان هذه الشخوص هي في الاساس اناس عرفهم دكنز ورآهم .

ومع انه ليس هنالك من سبب ، غير الطبع الخاص ، يجعل دكنز ووتمن قادرين على قبول العالم الذي عاشا فيه (او انهما على الاقل لم يوجها اي لوم الى ـ الله ـ الذي خلق هذا العالم) الا ان هذا لا يلوح منطبقـاً في حالة الكتاب (المتشائمين) . ويلوح ان الظلم في الطفولة او المعاملة السيئة يتركان أثراً بعيـد المدى في نفس سترندبرغ ودوستويفسكي و ادكار ألن بو . ولكن هذا قد يكون نتيجة وليس سبباً . فليس هنالك دليل فعلي على ان نظرة سترنـدبرغ الكئيبة تكونت من البؤس والظلم، وليس هنالك دليل ايضاً على ان تفاؤل برناردشو جاء من الطفولة السعيدة التي عاشها .

وعلى كل حال فيبدو أن اعتبار محاولات خلق (انظمة) وتشييـد عوالم منفصلة ظواهر رومانتيكية أمر يحتمل النقاش . فذلك يفترض ان هـذه المحاولات هي نتائج ميل الى رفض (الواقع) . ولا يعني هذا ان (المتفائلين)

يأخذون العالم تماماً كما يأتيهم لانهم قد يحاولون تغييـره ، كما يفعل تولستوي . ولكن نظام تولستوي الديني ليس جزءاً لا يتجزأ من خلقه كما هو الامر مـع دوستويفسكي وانما هو تطور ذهني لاحق .

واذا تقبلنا هذا الافتراض القائل بأن الرومانتيكيين هم بناة انظمـة — فانه سيلوح لنا ان التقسيم الحقيقي في الفن ليس ذلك الذي نراه بين الكلاسيكي والرومانتيكي، وانما هو بين المتفائل والرافض . وهذا التمييز الاخير هو حقـاً اكثر فائدة من التقسيم القـديم بين الكلاسيكي والرومانتيكي وخاصة في تحليل (التخيل) . فيرى المرء مثلاً ان التشابه بـين برناردشو وبليك هو اقل من التشابه بليك وزولا لانه رغم أن شو وزولا كانا معاً مصلحين اجتماعيـين الا أن شو كان متفائلاً بينما كان بليك وزولا رافضين ومن بناة الانظمة وتجـد ان رؤيا بليك للعالم هي رؤيا زولا :

« اتجول في كل شارع قذر
حيث يتدفق التايمس القذر
وارى في كل وجه أقابله
علامات الضعف ، علامات الهلع . » (١)

وقد يقرر الرافض ان يستخدم ملاحظاته (للعالم الحقيقي) في بناء نظامه او لا يقرر ذلك ، وقد يكون مخلصاً (للواقع) اخـلاص ناثانيل ويست او ان يهمله اهمال بليك له، وقد يحاول ان يقنـع الآخرين على المستوى العقلي كما يفعل ييتس في (الرؤيا) او روبرت كريفس في (الالهة البيضاء) العجيبـة او على مستوى عاطفي مثل دوستويفسكي وفوكنر .

١ — هذه هي صورة اقدم لهذه القصيدة التي تبدأ الآن هكذا :
(اجول في كل شارع مخصص) . وتظهر القصيدة القديمة في الصفحة ١٧٠ من (المؤلفات الكاملة) المنشور في عام ١٩٥٧ . وقد غير بليك فيما بعد كلمة (أرى) وجعلها (الاحظ) اي غير كلمة See الى Mark لتتجانس مع كلمة علامات Marks

٥ — (ايفلين وو)

من المفيد ان نتناول بالبحث كاتبين كاثوليكيين تعتبر مؤلفـاتهما نوعاً من انواع الطريقة الرومانتيكية الاعتيادية . وهمـا يشبهان زولا وفوكنر في انهما يؤكدان على المظهر الكئيب للعالم ليثيرا انفعالات القارىء . ولكن هـدفهما يختلف عن هدف زولا وفوكنر لانهما يحاولان ان يحملا القارىء يرفض العـالم رفضاً تاماً .

وبسبب طبيعة وو المرحة فان أغراضه تلوح أبعد ما تكون عن (الرفض) ، الا اننا لو تناولنا عالمه مجرداً من الفكاهة ، فاننا نجد أن نظرته الى (الواقع) لا تقل يأساً عن يأس لافكرافت . كما ان فكاهته تلوح مثل تكشيرة الجمجمة . ونجد ان بطل رواية (الانحلال والسقوط) يطرد من الكلية بسبب سوء الخلق في حين انه في الواقع ضحية حادثة معينة . اما بطل (الاجساد المنحطة) فان روايته — التي قضى العمر في تأليفها — تصادر في الجمرك باعتبارها من الادب (الخليع) . ولكن هذا النوع من الفكاهة يتطور الى طريقة ثابتة في (الشر الاسود) و (حفنة من التراب) ومشهد الغواية في (الشر الاسود) متعمد الخطة تماماً كما هو الامر في مؤلفات جويس . وفي نهـاية الرواية يأكل البطل وجبة من الطعام مع قبيلة من أكلة لحوم البشر ثم يكتشف أنه كان يأكل صديقته .

وقد يضيع القصد من هذه الامور عن ادراك القارىء الذي قد يعتبر ذلك نوعاً غريباً من انواع الفكاهة (النوع البدائي خاصة لان غير المتحضرين يضجون بالضحك حين يكون شخصيما ضحية الالم) . ولكن الغرض في (حفنة من التراب) واضح كل الوضوح . والكتاب هو قصة فسق امرأة ولكن وو لا يرينا شيئاً من عطف فلوبير على الفاسقات ، فنجد برندا لاست تقرر عامدة ان تكون لها علاقة مع جون بيفر وهو ابن مصممة بيوت يتنقل بين اجواء عملاء امه الاثرياء .

ويتقرر اتجاه العلاقة ببرود و كآبة . ويتعمد وو ان يرينا تفاهة جون بيفر بوضوح شديد يدفع الى الملل . ثم يقتل جون ابن برندا في حادث فتقول لزوجها انها تريد الطلاق فيرفض هذا ويسافر في رحلة الى غابات اميركا الجنوبية . وهناك ينقلب زورقه فيصارع الامواج ويصل الى كوخ بائع نصف مجنون فيحتفظ هذا به اسيراً ليقرأ له روايات دكنز ، وتجد برندا نفسها وحيدة اذ يهجرها حتى عاشقها الذي لا يعجبه ان زوجها لم يترك لها مالاً ، ويتزوج احدى صديقات توني ، وتوني هذا ما زال حياً طبعاً ، أسير البائع المجنون ، يقرأ له مؤلفات دكنز .

وقد قال ادموند ولسون عن هذه الرواية انها ابدع مـا كتب وو ، ولكن هذه مبالغة . فليس في هذه الرواية اي مرح كما انها لا تثير الفزع الذي تثـيره (الارض البوار) التي يستعير وو عنوان روايته منها . والشيء الوحيد الذي تنجح فيه الرواية هو انها تثير شعوراً عميقاً بتفاهة حياة معظم شخوصهـا . ولكنها تفعل ذلك على حساب سأم القارىء . ان دكنز يعطي انطباعاً بأنـه يحب شخوصه ، أما وو فالانطباع الذي يعطيه هو انه يحتقر شخوصه وينظر اليهم من عل ، وعلى وجهه ترتسم تكشيرة . وجميع كتب وو تستحق ان تقرأ لانه يعرف كيف تستخدم اللغة .. الا ان القارىء لن يميل مطلقاً الى قراءة هذه الرواية مرة ثانية ، هذا اذا استطاع ان ينهي القراءة الاولى . واذا كان هـذا الكتاب « اروع » ما كتب وو فلعله الكتاب الرائع الوحيد في الادب العالمي ، الذي لا يميل المرء الى قراءته مرة أخرى .

وفي روايتيه التاليتين : (سكووب) و (ضع المزيد من الاعلام) يرينا وو المزيد من اغراضه ، اذ يتضح لنا الآن ان احدى القيم الرئيسية لديه الاحترام الذي يشعر به نحو الطبقة الاستقراطية الانكليزية . و (سكووب) هي قصة عالم طبيعي من سادة الريف يرسل عرضاً الى الجبهة كمراسل حربي وهناك يستمر وو في اظهار كيف ان نظام المدارس العامة في انكلترا هو نظام متفوق . ولكن (ضع المزيد من الاعلام) افكه بكثير من تلك الرواية ويلوح منهـا للوهلة الاولى ان وو يحاول فيها ان يسخر من الطبقة الارستقراطية ولكن بطلها

الفارغ التافه (الذي نراه ـ في الشر الاسود ـ ايضاً) يقرر أخيراً ان ينضم الى فرقة الفدائيين وهذا يجعله يتسامى مما كان عليه في الماضي . ونجد مرة اخرى ان التقليد الارستقراطي للمدارس العامة يكشف عن صلاحه ايضاً .

ولكن وو لا يكشف عن اغراضه كشفاً نهائياً الا في (العودة الى برايدزهيد) وراوية القصة فيها هو الكابتن تشارلز رايدر وهي تتلخص في ذكرياته عن عائلة ارستقراطية كاثوليكية ربها كاثوليكي نابذ هو اللورد مارتشمين. والقسم الاول من الكتاب ، الذي يتعلق بتعرف رايدر على ابن العائلة سيباستيان في اوكسفورد، يفلح في نقل اعجاب وو بشذوذ وتألق ارستقراطيه البنا، وكذلك كرهه للعصاميين ولاولئك الذين يتسلقون السلم الاجتماعي والعادية بصورة عامة . وتذكرنا هذه الروح المترفعة بوابلد . وفي القسم الثاني من الكتاب يبدأ وو بالتبشير الكاثوليكية، وهنالك مشهد موت غير مقنع يعود فيه اللوردمارتشمين الى حظيرة الكاثوليكية . ويصاب سيباستيان بصدمة ويدخل ديراً ، بينما تكون لرايدر علاقة بشقيقة سيباستيان (جوليا) . ولكنها تتخلى عنه اخيراً ملبية نداء الكنيسة . والقسم الثاني هذا هو بالنسبة لي مقرف لانه مزيج فاشل من الترفع والعاطفية .

ويعود وو في رواية تالية هي (المحبوب) الى طريقته السابقة في السخرية والفكاهة السوداء . وموضوع سخريته مقابر هوليوود التي صارت موضع المتاجرة والاعلان . ويعبر ادموند ولسون عن الاعتراض العام على هذا الكتاب بقوله : ـ (يلوح للقارىء غير الديني ... ان اصحاب ورزوار وسيرنك كليدز هم اكثر معقولية واقل تفاهة من ايفلين وو الذي يقوده القسيس . فان ما يفعله اولئك لا يعدو انهم يحاولون ان يبرقعوا الموت البدني بالحدائق الجميلة والطقوس المهدئة ، اما الكاثوليكي فهو يعتبر الموت حقيقة يجب الا يواجهها احد ويعزي نفسه بخرافة عالم آخر يعيش فيه كل من مات في الجسد ويفترض فيه انك تستطيع ان تساعد الارواح على التقدم بشراء الشموع واشعالها في الكنائس) . ولا نحتاج الى اعتبار هذا هجوماً على الكاثوليكية بقدر كونه هجوماً على

كاثوليكية وو المترفعة بوجه خاص . ولعل كاثوليكية وو نابعة من الجذور ذاتها التي ينبع منها اعجابه بالارستقراطية، ويتمثل هذا في الاساس السلبي : كرهه العادية . والصورة التي يرسمها الواقع صورة متعمدة الكآبة . انه يقول للقارىء (هذا هو شكل العالم ولكن لدي معتقدات ايجابية تنقذني من اليأس) . وهكذا (فالعالم الخامد) ثاقه بائس يلعب فيه المصير لعبه الفظيعة المفاجئة . ويرينا اوبرون وو ، ابن الكاتب ، هذا الاتجاه نحو الفكاهة السوداء ايضاً في قصته الاولى ، وبينما يكتئب القارىء اشد الاكتئاب بهذا ، يقدم له وو الحل – اي الكاثوليكية والترفع . والمشكلة الرئيسية في كاثوليكية وو هي انه يفشل في اقناع القارىء بانه رجل لديه أية موهبة دينية ، فهو يركز دائماً على العقائد التي تلوح لغير الكاثوليكيين قليلة الاهمية في الكاثوليكية . ومن هذه العقائد تلك المتعلقة بالطلاق والتي نجدها في (العودة الى برايدز هيد) وبعد ذلك في سلسلة (كاي كراوتشباك) .

ومن الكتب التي تلوح ممتعة لغير الكاثوليكيين (حيرة كلبرت بنفولد) وهذه هي رواية اعترافية شبه تاريخية شخصية تصف حالة انهيار عصبي ، اذ تقع شخصيتها الاولى ضحية للشعور بالاضطهاد . ويلوح هنا ان وو يتخلص للمرة الاولى من رغبته في الحوزة على الاعجاب ، ولعل قراء رواياته الاولى لا يستطيعون ان يتجنبوا الشعور بانه يظهر شكلا قبيحاً من اشكال حب الذات ولكنه يمرر ذلك خلال فكاهته ومرحه . ولكن وو يلوح مدركاً لهذا النقص بعد ذلك لانه يتجنبه في (بنفولد) رغم أن هذه الرواية لاترضي القارىء الى حد عجيب اذ نجد فيها ان بنفولد يعاني من تخيلات مختلقة ثم يعود الى البيت ليكتب قصة انهياره العصبي . فكأن وو بدأ بنقطة معينة ثم نسيها في منتصف الطريق وهذه النقطة هي بالطبع : لماذا يصاب بنفولد بالانهيار، وكيف استطاع ان يشفي نفسه ؟ ولكن وو يتجنب التحليل النفسي ولم يحاول ان يقوم بذلك في اي من كتبه السابقة . ولو قارنا هذه الرواية (باعتراف) تولستوي فاننا نكتشف ما ينقصها بسهولة . انها نصف اعتراف – بل ربع اعتراف .

٦ ـ (غراهام غرين)

يتمتع غراهام غرين بموهبة امتع من موهبة وو ، ولكن اسلوبه في (التبشير) يشبه اسلوب وو . انه يصور العالم بصورة تثير في القاريء الكآبة لتدفعه الى الشعور بالحاجة الى الدين . ويذكرنا غرين بزولا من نواحٍ عديدة ، ذلك لأن جميع قصصه تتحدث عن الجنس او العنف أو كليهما .

ولكن غرين يعطينا معلومات عن تطور رؤياه الشخصية اكثر مما يعطينا وو . واهم مصدرين لهذه المعلومات مقدمته لرواية (الطرق الشقية) ومقالات تاريخية شخصية عديدة في (الطفولة المفقودة) . ويحتوي الكتاب الاخير على مقالة هي (المسدس الموضوع في الدولاب عند الزاوية) ويحدثنا غرين فيها عن هروبه من المدرسة وتجربة التحليل النفسي التي مر بها . وهو يقول فيها : (برزت من تلك الشهور الممتعة التي قضيتها في بيت محلل النفسي في لندن — ولعلها كانت أسعد الشهور في حياتي — والا متجه الاتجاه الصحيح ، قادر على الاهتمام اهتماماً ظاهراً بزملائي ؛ ولكنني كنت معصوراً ناضباً ، وكنت لسنوات عديدة غير قادر على الاستمتاع الجمالي باي شيء منظور . فاذا حدقت في شيء يقول الآخرون عنه انه جميل لم اشعر بشيء قط . لقد كنت غارقاً في سأمي .) وقد وصف كولردج حالة ذهنية مماثلة في بداية (الكآبة) .

ويمضي غرين في الحديث فيقص علينا كيف انه لعب الروليت الروسية بمسدس شقيقه — بإدارته القرص وتوجيه المسدس الى صدغه والضغط على الزناد في الوقت الذي تكون هنالك فيه رصاصة واحدة في القرص ، وهكذا فهنالك فرصة واحدة في كل ست مرات في ان يلهب دماغه . وكان تأثير ذلك عليه انه اطلق عنان توتره الانفعالي .

واما في المقالة التي تحمل عنوان الكتاب نفسه فنجد غرين يتحدث عن الكتب التي أثرت عليه في طفولته . فهنالك « كنوز الملك سليمان » التي تخلق

رومانتيكية حول افريقيا في نفسه والتي تنجم منها ، وبالقرابة ، روايته « جوهر الأمر » تلك الرواية التي تتحدث عن الفشل الكئيب . ثم هنالك (الغوان ميلان) بقلم مارجوري باوين . والواقع ان مما اعجبه في هذا الكتاب الذي يروي قصة غرام الريخي لم يكن ما فيه من حماسة والوان ، اذ يقول لنا غرين : (لم يكن من الصحيح ان يحلم المرء في ذلك العالم الحقيقي بان يكون السر هنري كرتس — بطل كنوز الملك سليمان — ولكن ديلا سكالا الذي تخلى في النهاية عن الامانة التي لم تنفعه في شيء وخان اصدقاءه ومات مذموماً فاشلاً حتى في الخيانة — كان من السهل على الطفل ان يختفي هارباً وراء قناعه . أما فيسكونتي ، بكل جماله وصبره وموهبته في الشر ، فقد رأيته يمر مرات عديدة في بدلة الاحد السوداء التي تفوح منها رائحة دواء العث . كان اسمه كارتر . ان الطبيعة البشرية ليست سوداء وبيضاء . انها سوداء ورمادية . قرأت ذلك كله في (الغوان ميلان) ونظرت حولي ورأيت ان الامر كان كذلك حقاً) وهو يستمر في الحديث عن مفهوم النهاية المحتومة الذي يتبلور اكثر فاكثر حين يلوح النجاح كفلاً كل الكمال : (الشعور بأن البندول سيتأرجح في اية لحظة . وحتى هذا يلوح معقولاً ايضاً : اذ ان المرء ما ان ينظر حوله حتى يرى المنتهين في كل مكان — بطل الركض الذي سيسقط في يوم من الايام ميتاً على حبل النهاية ، ومدير المدرسة الذي سيكفر عن خطاياه ، ذلك المسكين ، خلال اربعين عاماً من الاعوام المنسية المهملة ، والبطالة . . . . وحين يبدأ النجاح بمضاعفة المرء نفسه ايضاً ، مهما كان ذلك متواضعاً ، فانه ليصلي راجياً الا يكون الفشل بعيداً كل البعد .) وهكذا فيلوح انه كان مشغول الذهن بالفشل وهو يكرر في مقطع آخر انه ربما كان افضل له لو انه كان قد سافر الى سيرا ليون : (مع اثنتي عشرة نوبة من الملاريا ودفعة اخيرة من حمى الماء الأسود حين يقترب الأمل في التقاعد) . واذا كان هذا مخلصاً فانه تعبير طبيعة مكتئبة انفعالياً .

وتفسر لنا مقدمة (الطرق الشقية) مفهوم غرين وشعوره بالشر . وهو يصف لنا فيها المدرسة العامة (التي فر منها بلا شك) و : (الخوف والكراهية

ونوع من الشقاوة – فظاعات رهيبة يمكن ان تمارس بدون اي امل في اعادة النظر فيها ، ويقابل المرء للمرة الاولى شخصيات ، ناضجة ومراهقة ، تحمل في طياتها صفات الشر الأصيلة . كان هنالك كوليفاكس الرهيب والمنفر كراندن ذو الذقون الثلاثة العابسة والوشاح المغبر والشهوانية الشيطانية ، ومن تلك الاعالي ينحدر الشر الى بارلو الذي تتلوى منضدته بالصور الصغيرة – اعلانات عن اللوحات الفنية . كانت جهنم حولهم في الطفولة .)

ويهرب غرين من المدرسة بضع ساعات في الليل ويصف لنا كيف ان المرء (يشعر بوجود الله بتركيز – حيث يتوقف الزمن ...) و (هكذا يصل الايمان الى المرء – وبدون شكل ، بدون عقيدة ... يبدأ المرء بالاعتقاد بالسماء لأنه يعتقد بالجحيم ، ولكن تكون هنالك فترة معينة لا يرى فيها المرء بوضوح غير الجحيم – الاشباح في اروقة القسم الداخلي في المدرسة حيث يصيح الجميع ، والمراحيض التي بلا اقفال ... كانت تلك هي الرموز الأولية ، ولكن الحياة بدلتها بعد ذلك في مدينة في السهول ، جلوساً في القرام في الشتاء ، مروراً بالفندق القوطي ، والسينما ، ومقر الصحيفة حيث يعمل الناس في الليل ، مروراً بالبغي المحترقة المتوحدة وهي تحاول ان تبقي دورتها الدموية جارية تحت الجلد الازرق المسحوق ، ويبدأ المرء بعد ذلك ببطء ، وبألم ، وبدون رغبة ، بالدخول الى السماء حيث تحل ام الله محل الصقر النحاسي ، ويتوفر للمرء مفهوم باهت عن غوامض الحب الرهيبة التي تتحرك عبر عالم مجتاح ، القسيس السامي الذي يسمح لشوائب الريف بدخول ذهنه ، ويغوى وهو يتحدى الله من اجل الملعونين ..) ويستمر غرين في اعطاء وصف مثير للمدينة في السهول وصفاً مطولاً لا يسمح لنا هنا باقتطافه ، يتحدث عن شبان (مصففي معطري مدهوني الشعر) يحبون الفتيات (بخشونة لا مكترثة . فالتجربة الجنسية جاءتهم مبكرة سهلة) . وهو يتحدث عن صبي وفتاة انتحرا بأن وضعا رقبتيها على قضيب السكة الحديدية وكانت هي حبلى للمرة الثانية : (اذ ولد الاول بينما كانت في الثالثة عشرة ، ولم يستطع اهلها ان يعرفوا المسؤول بين أربعة عشر

شاباً) . وهو يتحدث عن امرأة قتلت زوجها بأن طعنته بسكين الخبز (واخترقت السكين جسمه وكأنه كان متعفناً .)

ان هذه الحوادث هي رموز عالم غرين تماماً كما يرمز بيتس الى عالمه (ببرج الخزانة العتيق الذي صفعته العواصف) وذكريات البطولة . وهو يمضي الى اقتطاف مثل الاب ميكويل برو الذي اعدم في المكسيك في عهد الرئيس كاليس والذي التقطت له صورة وهو يصلي لأعدائه ساعة اعدامه . فهذا هو رمز الحب المخلص في عالم هو في اكثره عذاب وسأم .

وهذا هو العالم الذي يصوره غرين في كتاب بعد كتاب بثبات عنيد . وهذا يذكر المرء بملاحظة ب . ج . وودهاوس عن قاص روسي في (قعقعة كثيرة) اذ يقول ان : (فلاديمير كان متخصصاً في دراسات كئيبة عن البؤس الذي لا يرجى منه أمل ، اذ لا يحدث اي شيء حتى الصفحة الثمانين بعد الثلاثمائة ، حين يقرر البطل الانتحار) . ويتناول غرين بدقة ناصحة جميع التفاصيل القذرة حين يصور مشهداً معيناً ، ولكن هذه التأثيرات الاسلوبية تقترب احياناً اقتراباً خطراً من السخافة والتكرار . واليك هذا من المقاطع الاولى من « القوة والمجد » : « وكانت بضعة غربان تنظر من اعلى السطح باكتراث مهلهل مغبر ، ولم يكن قد صار قطيعاً بعد . وثار في اعماق قلب المستر تنتش شعور ضعيف بالثورة ، وتناول قبضة من الطريق باظافر متحطمة والقى بها نحوها . » والاظافر المتحطمة مقصودة لتجعل القارئ يرتعش ، واما الصفة « ضعيف » فانها تعطي معنى من التفاهة . ولكن عبارة « لم يكن قد صار قطيعاً بعد » هي خدعة درامية رخيصة ، يقدمها المؤلف العالم بكل شيء من عندياته وكأنها كانت من افكار المستر تنتش . وتستخدم فاتحة (الوكيل الخصوصي) هذه الطريقة بسفاهة أشد : « وانتشرت الطيور فوق دوفر ، وكانت تبحر بعيداً وكأنها تنف من الضباب وتعود نحو المدينة المختضبة ، بينما كانت الصفارة تولول منها نائحة ، واجابت سفن اخرى ، وكان هنالك ضجيج من الاصوات المولولة بلوت من ! » وفي بداية « مقر الخوف » نجد رجلاً يدخل الى ساحة معرض

و (يسير نحو نهايته المحتومة) ، وفي العبارة الاولى من (قطار استانبول) يعبر المسافرون (الرصيف الرمادي الرطب فوق صحراء من القضبان والفواصل ، حول زوايا سيارات الحمولة المتروكة ...) اذ يشعر المرء بالجلبة الى التساؤل عمن تركها . وفي العبارة الثانية من (برايتن روك) نجد وصفاً للصحفي هيل كما يلي : (بإصابعه الحبرية واظافره المقضومة ، وطريقته الساخرة العصبية ، من كل ذلك كان المرء يستطيع ان يستنتج بسهولة أنه كان غريبـــاً عن ذلك الوسط .)

ونجد ان العالم الموصوف وصفاً مؤثراً ومحركاً في مقدمة (الطرق الشقية) لا يتحقق ، كما ان جميع هذه الوسائل الدرامية تجعل ذلك العالم يلوح مجرد مشاهد مسرحية . ونجد طريقاً في (صخرة برايتن) يلوح مثـــل (جرح الموسى في الوجه) وهذا هو استعمال مماثل لاساليب لافكرافت . ان غرين يحـــاول ان يجعل ابداننا تقشعر أيضاً، ولهذا فانـــه يستعمل الكلمات الملونة والصور لكي يحقق هذا التأثير ولكنه ، مثل لافكرافت الذي يستخدم مثل هذه الكلمات أيضاً، لا ينجح في تحقيق شيء من ذلك . وقد علق ادموند ولسن على الانشراح الذي يشعر به المرء حين ينتقل من عبارات لافكرافت الملونة المثقلة الى قصة ميريميه ذات الرعب البارد (فينوس إيل) وينطبق هذا على غرين أيضـــاً اذ يشعر به المرء حين ينتقل من عبارات لافكرات الملونة المثقلة الى قصة ميريميه ذات الرعب البارد (فينوس إيل) . وينطبق هنا على غرين أيضـــاً اذ يشعر المرء أخيراً بالضجر من (الزيف العاطفي) الكامن خلف كل وصف موضوعي مهما كان رتيباً . انه لشيء يشرح الصدر ان ينتقل المرء الى روايات روب غرييه لأنه يحاول ان يبعد نفسه عن أوصافه على الأقل .

والبعض من أقاصيص غرين القصيرة تخلو من هـــذا الزيف العاطفي ، ويولد وصفه لعذابات الطفولة وشقائها شيئاً من الأصالة لا نجده في معظم رواياتــه . ولكن انشغال باله بالفشل موجود دائماً وبارز أبداً . لقد وصف ويلز في (المستر بولي) السأم في المدينة الريفية بواقعية غرين نفسها ولكن القارئ يشعر بأنه

ينتظر باستمرار وبصبر النقطة التي يحقق فيها المستر بولي حريته ويدرك (الك اذا لم تكن تحب حياتك فعليك ان تغيرها) . ولدى غرين شخصية مثل المستر بولي وهو الحاجب بيتز في (غرفة الســرداب) ولكن يخونه عرضاً الطفل الذي يحبه فيفضحه (ذلك ان بيتز كان قد قتل زوجته بأن دفعهـا من السطح) . وتُروى القصة من وجهة نظر الطفل فيوحي ذلك بأن المؤلف هو الذي يحاول أن يعترف ببعض الذكريات المؤلمة . ولدى بيلي قصيدة يشير فيهـــا الى الذاكرة التي تجعـــله يرتجف مرتبكاً (ضميري أو كهربائي المرتعب) . ولكن غرين يركز تركيزاً ايجابياً على لحظات العذاب المتذكّر هذه ليجد فيهـــا مبرراً رافضاً الاستمتاع بكونه حياً . (وهنالك ملاحظة غريبة لها مغزاها في كتاب « سفر بدون خريطة » اذ يقر غرين بأن اخطـــار سفرته الافريقية كشفت في نفسه عن شيء لم يكن يعرف بوجوده من قبل – أي حبه للحياة . ولكن من المؤسف ان غرين نسي اكتشافه هذا بسرعة بعد ذلك) . والشخصية الوحيدة التي يصورها صحيحة العقل مغتبطة مرحة هي شخصية المرأة إيـــدا آرنولد ولكننا نجدها تلتهب حقداً وكراهية .

يمكننا ان نعرف أسلوب غرين العام من أقصوصـــة (نهاية الحفلة) فهي تتناول صبيين توأمين هما بيتر وفرانســس في الثامنة من العمر أولهما واثق بنفسه والثاني ضعيف ، ولديهما نوع من الاحساس المشترك ، ويذهبان معاً الى حفلة لعيد رأس السنة تجري فيها لعب في الظلام . ويخاف فرانسس من الظلام ويحاول الا يذهب الى الحفلة ولكن الاهل لا يرون مبرراً لخوف طفل من الحفـــلات فيصرون على اصطحابهما معاً . ويركز غرين تركيزاً شديداً على خوف فرانسس ورعبه . واخيراً تحل الساعة وتبدأ لعبة الظلام ويحـــاول فرانسس الهرب ولكن الاطفال الآخرين يعيّرونه بالجبن فيضطر الى اللعب معهم . وبينا يقبع التوأمان في الظلام يشعر بيتر بموجات الخوف الصادرة من أخيه ، ثم تضـــاء الانوار واذا بفرانسس قد مات من الخوف ، ولكن بيتر يتساءل لماذا ظل يشعر بخوف اخيه حتى بعد ان مات وذهب الى المكان الذي قيل له عنه انه ليس فيه

خوف ولا وجل ولا رعب ولا ظلام . ان فرانسس الآن شبح مرتعب كتب عليه الرعب والرهبة ما دام قد خرج الآن من حماية الجسد .

ونجد في هذه الاقصوصة موقفاً كاملاً نحو الوجود . فهنالك عدم فهم الكبار وحساسية الاطفال المعذبة واخيراً هنالك المجهول الرهيب بعد الحياة وهو يبرر كل رعب . وان القاريء (صحيح العقل) الذي يجد هذه القصة هستيرية غير مقنعة سيقول ان هنالك كباراً حساسين يتذكرون طفولتهم ورغم ان عذابات الطفولة حقيقية فاننا ننساها حين نكبر، وهذا أفضل لنا؛ واخيراً فان غرين لا يعرف عن (الناحية الاخرى) اكثر مما يعرفه أي متفائل بها . والحق ان عذابات المصاب بمرض التجسُّس من الامراض هي ايضاً (حقيقية) رغم انها شخصية الدوافع . ولكن أسوأ ما يعترض عليه مثل هذا القاريء هو ما في القصة من الحذلقة العاطفية ،فان غرين يلوح مهاجماً لعدم تفهم الكبار،وهو في هذا انما يطلب منهم مزيداً من الفهم ولكننا نعرف من مؤلفات غرين الأخرين ان تشاؤمه ليس من النوع الذي يمكن ان يتحور ببعض الادراك ؛فالكون هو مكان مظلم مرعب وسيظل مظلماً مرعباً حتى ولو كان الاطفال والكبار في اتصال عاطفي مستمر ، والقصة تطلب من القاريء ان يتعاطف معها تحت ستار مزيف ، اذ بينما يدافع غرين عن الاطفال يحاول في الواقع التبشير بعقيدته القائلة بأن الحياة مرعبة مخيفة على أي حال .

وهذا هو الاعتراض النهائي على غرين،ولكن موقفه الاساسي كما يتضح في كتابه الذي يتحدث فيه عن نفسه هو موقف صحيح منطقياً . وهو كغيره من الكتّاب الذين ولدوا على مقربة من (فاصل الالم) يحتاج الى التعويض عن التفاهة والحقارة واللاجدوى التي يراها حوله . ولا تختلف نظرته الى العالم عن نظرة ناثنيل وينست . المولد والجماع والموت . الفشل والحزن والعذاب . وانك لتشعر بأنه حتى حين يصف شجرة بلوط في اول الربيع فانه يهتم بالقول بان اوراقها مغلفة بطبقة فحمية غبارية بسبب دخان المصنع القريب ، وان الشجرة تموت على أي حال بسبب تلوث مياه النهر الجاري عند جذورها . ولكنه

يختلف عن وينست لأنه لم يتخذ من سكوت فتزجرالد استاذاً له . وبدلاً من الانضباط الكلاسيكي الشديد والسخرية الرقيقة والهزؤ بالنفس نجد لديه المواقف الدرامية المثيرة المرعبة .

وقد يعترض المعجبون بغرين قائلين انني قد اشرت الى رواياته المهمة وأقاصيصه الخفيفة اشارات متساوية وكأنه ليس هنالك اي فرق بين هذه وتلك . ولكن أيستطيع أي مؤلف ان يجزيء مؤلفاته الى صنفين ويعلن ان نصف هذه المؤلفات لا يمثله تماماً ؟ ان قصة فوكنر (الملاذ) تنفي ذلك . وان مثل هذا الرأي على أشده لا يعني اكثر من ان المؤلف في حالات معينة يلقي ببعض الضوابط جانباً ليؤلف شيئاً مثيراً ، ويعترف غرين بأنه كتب (صخرة برايتن) لتكون مجرد ملهاة ولكنها تحولت الى (رواية جادة) ، وهذا هو بالضبط عيبها . فنجد ان بنكي براون القاتل المراهق هو من شخصيات الافلام الخرافية ، ففيه من الشر ما لا يمكن تصديقه ، وليس هذا لأن مثل هؤلاء الشبان لا يمكن ان يوجدوا ، فهنالك الكثيرون من شبان المدرسة العسكرية مثلاً ممن يشبهون بنكي براون . ولكن غرين لايحاول ان يقتاد القاريء الى داخل الشخصية . وبدلاً من ذلك نراه يعتمد على الصفات المثقلة بالالوان وذلك بطريقة لافكرافت لارعاب القاريء وحمله على اعتبار الصبي شريراً جداً ، (قد زم شفتيه وتصلب ولاحت عليه امارات الوحشية وملأه الغضب والحقد ونوع من الغرور الشرير غير الطبيعي) . ونجد ان كل عبارة تقريباً تشتمل على محاولة من المؤلف لخلق حالة ذهنية مناسبة لدى القاريء ، فالبحر هو أخضر خضرة قنينة السم ، ولعيني بنكي تأثير يوحي بانعدام المشاعر كعيني العجوز الذي جفت فيه المشاعر البشرية ونضبت ، وحقده هو كالكلابات الحديدية التي تقبض على المعصم ، ولكن بنكي هو كاثوليكي ايضاً ، وهكذا فهو بالرغم من شروره اقرب الى الله من آيدا آرنولد الطيبة التي تحاول ان تدمره .

ويتزوج بنكي من شابة صغيرة (كاثوليكية أيضاً ، بالطبع) ليمنعها من

ان (تتكلم) . ويذهبان الى احد المعارض فيدخل كشكا لتسجيل الاسطوانات ويسجل لها اسطوانة يعترف فيها بأنه يكرهها . ولكنها لا تسمع الاسطوانة مباشرة . وبعد موت بنكي تزور الفتاة قسيسا يحدثها عن (الغرابة المذهلة التي تمتاز بها رحمة الله) ويخبرها بأنه اذا كانت بنكي يحبها فذلك يعني ان خلاصه ممكن . وتذهب الى البيت وتسمع الاسطوانة . وتنتهي الرواية بما يلي :

(وسارت مسرعة في اشعة شمس حزيران الغاربة متجهة نحو أسوأ الرعب)

ويذكرنا هذا بنهاية (الوحش البشري) لزولا — في الطعنة النهائية للقارىء . ولكن غرين مثل زولا أضاع تصديق القاريء قبل هذا بمائتي صفحة اذ انه استخدم اكثر مما ينبغي من عبارات الرعب والهلع .

الا ان هنالك مشهداً واحداً مؤثراً في الكتاب ، وذلك هو المشهد الاخير مع القسيس . اذ يدرك القاريء خلال بضع لحظات ما يحاول غرين أن يقوله وهو يذكر بيغوي : (كان هناك رجل فرنسي خطرت له فكرتك ذاتها ، وكان رجلا طيباً مقدساً وقد عاش في الخطيئة طيلة حياته لأنه لم يكن يحتمل الفكرة القائلة بان الروح يمكن ان تعاني من العقاب الابدي ... فلم يتناول الطقوس ولم يتزوج زوجته في الكنيسة وهنالك البعض يا طفلتي ممن يسمونه قديساً ...)

والحق ان غرين غير دقيق في هذا القول ، فقد تناول بيغوي الطقوس قبل موته في الحرب بعشرين يوماً .

وغرين هو مثل بيغوي في اعتراضه على فكرة العقاب الأبدي . فالحق انه يحاول ان يقول : (يلوح العالم مهدداً منذ البداية بالعقاب الأبدي ، ولو كانت رحمة الله معقولة فليس هنالك أي أمل لنا . ومع ذلك فلا يدري احد شيئاً) . واذا كانت (صخرة برايتن) قد نجحت في التعبير عن هذا ، فانها تكون رواية هامة بل رواية عظمى ، ولكنها تفشل امام كل اختبار ، وان فكرتها الدينية تصبح رخيصة بسبب الميلودراما والاسلوب نصف المؤثر والهستيريا التي تحفل بها .

ويلوح ان غرين ادرك هذه التواقض حين ألف روايته الاخيرة . فرواية

(الاميركي الهادىء) مروية بلسان المتحدث ، ولذلك فانها تخلو من تدخل المؤلف بين حين وآخر ومن التشبيهات المماثلة قاتلا وتيفيا مثيراً للاشمئزاز . والراوية هو شخص غير مؤمن وليس هنالك ما يشير الى ان غرين لا يوافق على موقفه الساخر من الدين . والاشارة الوحيدة الى تحيز غرين المعتاد هي في موقفه نحو بايل (الأميركي الهادىء) الذي يمثل البشرية البريئة ، وهو نوع من شخصية أيبدا آرنولد . وهنالك رواية كوميدية هي (رجلنا في هافانا) ظهرت عام ١٩٥٨ وهي تكشف عن روح مرحة ظلت مختفية خلال السنين الثلاثين التي سبقتها . واحدث كتبه هو (قضية محترقة) وتحدث وقائعه في مستعمرة للجذام في افريقيا وهي محملة بمعاني الفشل واللاجدوى المعتادة ، ولكن يلوح ان فيها عنصراً من (الربكة) مثل قصة وو (كلبرت بنفولد) لان الشخصية الرئيسية ، وهو مهندس ناجح ، يعترف بأن نجاحه العظيم ما هو الا سأم ، وقد تركه فارغاً من الناحية الروحية ، ومن الصعب علينا الا نقارن بين هذا وموقف غرين نفسه . ولكن الصدق الذي يبرز في الرواية يجعلها اكثر اقناعاً من روايته الافريقية الاخرى (جوهر المسألة) وهذه هي دراسة متأخرة للضمير السيء والعذاب والخضوع الذي ينتهي بعد مائتين وخمسين صفحة (إذ ينتحر الفلاح الروسي) .

واقرب الكتاب الى اسلوب ووجهة نظر غرين هو الدوس هكسلي ، فان عالم هكسلي هو ايضاً مكان كئيب يقتسمه الضعفاء والحمقى ، ويؤكد هكسلي وغرين على المذلة . ونلاحظ انه حين يتحدث غرين عن (رموز الشر) — مثل الجدران المثقوبة في غرف النوم وغرف المراحيض الخالية من الاقفال — فان هذه الرموز هي في الواقع رموز الارتباك . ونتذكر في هذا الصدد مشهداً في رواية (بلا عيون في غزة) حيث ينظر تلاميذ المدرسة عبر جدار منخفض الى صبي وهو يمارس العادة السرية . ونحن نعرف ان برناردشو يقبل بشعور الذل والارتباك بمرحه المعهود قائلاً : (انك لا تستطيع ان تتعلم التزحلق بدون ان تجعل من نفسك سخرية) . ونجد ان غرين وهكسلي قد أفسحا المجال لمشاعر

قدية في تفسيرها بالذل والارتباك فأثرت عليها طيلة الحياة .

الا اننا حين نقارن غرين بهكسلي يتضح لنا فوراً ان غرين أقل شأناً من صاحبه فهو غير مفكر وتعوزه القابلية التحليلية ، والكاتب الذي يريد ان يتحدث عن وضعية الانسان يفشل اذا رفض ان يحدد وضعيته هو بالقياسات العقلية بل اننا لا نستطيع ان نعتبره كاتباً جاداً ، وليس السبب هو في ان غرين يعترض مقدماً على جعل الرواية تعبر عن الافكار كما فعل جويس . ومن الملحوظ بصورة خاصة ان اشد صفحات (صخرة برايتن) تأثيراً هي تلك التي يفسح فيها غرين المجال لشخصية القس لكي يعبر عن فكرة الرواية . والواضح هو انه يعترض على عملية التفكير فقط ولا يقوم بها الا بأقل ما يمكن من الجهد .

٧ ــ (جان بول سارتر)

ان مؤلفات سارتر لا تقل واقعية ــ أي كآبة ــ عن المؤلفات التي بحثت فيها في هذا الفصل . ولكنه يختلف عن ويست وفوكنر وغرين في انه (مفكر) يتصرف اهتمامه في تصوير الحياة البشرية ويحيطها الى الناحية التحليلية . ولكنه يشبه هؤلاء في انه يريد ايضاً ان يصدر حكماً على الحياة البشرية ، غير انه لا يشبههم في شيء آخر هو أنه لا يصدر حكمه هذا مقدماً . ويوضح سارتر مفهومه لمسؤولية القاص في مقالة نشرها عن موریاك ، فهو يعترض على موریاك (لانه يتخذ موقف الله من شخوصه فالله يرى الداخل والخارج في هذه الشخصيات وموریاك ايضاً يعرف كل شيء يتعلق بعالمه الصغير . وان ما يقوله عن شخوصه هو الانجيل) . ثم يضيف التعليق المشهور التالي : (ان الله ليس فناناً . وان موریاك ليس فناناً ايضاً) ويمكننا ان نطبق هذه الاعتراضات على غراهام غرين ايضاً ، لأنها في جوهرها اعتراضات على (الزيف العاطفي) وعلى تدخل القاص بين مخلوقاته والقارىء محاولاً (تفسيرها) .

ومن الممكن توسيع اسلوب ترك الواقع يتحدث عن نفسه في مختلف الاتجاهات ، فيستطيع القاص مثلاً أن يتصرف وكأنه ليس غير آلة تصوير أو جهاز تسجيل . ويحاول جيمس جويس مثل هذا في مشهد مقر الصحيفة في (يوليسيس) حيث نجده يسجل بدون تحيز صراخ باعة الصحف وضجة المكائن ورنين اجراس التلفونات والمكالمات التلفونية المبتورة كما تصل للسامع . والنتيجة هي فوضى هائلة . وهنالك ايضاً طريقة روب غرييه في الاوصاف الدقيقة لكل ما يراه راويته الذي يراقب ويتحدث ــ كالاوصاف الدقيقة لحجم وشكل ومقاييس كل منضدة وكرسي . وقد يلذ هذا لمن يتمتعون بالوصف الصرف ولكن قراءة مثل هذه الامور تتطلب جهداً كبيراً بلا شك .

الا ان سارتر في روايته الاولى (الغثيان) يأخذ فكرة الموضوعية الى تطرف شديد ، والرواية هي مذكرات رجل جفت مشاعره ونضبت تماماً وتركته في مواجهة الاشياء التي كانت تسحقه سحقاً . والعقل البشري يختار ويفسر ما يراه بصورة اعتيادية وهو يعقل انتباهه مقرراً ما هو المهم وما هو الذي يمكن اهماله . ويقول سارتر : (كيف يكون في وسعنا ان نقرر ما هو الذي يستحق الاهتمام ؟) نحن الانيون ذاتيون بالضرورة ونحن نسمح لمشاعرنا بان تقرر حياتنا ، ولكن اذا تطرف الانسان الى منتهى التواضع المسيحي مثلاً وجلس ينتظر من الغنى ان يبرز من الاشياء التي تحيط به فقد تكون النتيجة انهياراً مفاجئاً الفردية في وجه العالم .

ويمكننا ان نوضح هذا بمثال مشابه ، فحين ألتقط كتاباً فانني اعرف ان المؤلف يريد ان يعطيني انطباعاً عاماً معيناً فاحاول ان اقرأه بذهن مفتوح لأفهم ما يريد أن يقوله . واذا كنت أقرأ احد كتب توماس هاردي ثم انتقل فجأة الى تولستوي مفترضاً ان تولستوي يرى العالم كما يراه هاردي فانني أخطىء في تفسير غرض تولستوي الى ان أكتشف فجأة ان تولستوي يقول شيئاً مختلفاً تماماً . ومع هذا فربما احتفظت بذهني مفتوحاً حين أقرأ لمؤلف آخر يصعب علي ان امنع ذاتي من فرض نفسها على الكتاب بطرق مختلفة . انني اتذكر اشياء

معينة بوضوح وأنسى أشياء أخرى وأهتم بأشياء معينة وأهمل أشياء أخرى . واذا كان الكتاب صعباً – كأن يكون رواية تجريبية لمؤلف جديد – فانني أحاول جاهداً ان أفسر ما يهدف اليه واستمر في تطبيق مختلف الانماط من عندي على الكتاب لأرى هل تنطبق عليه . وقد أدرك ايضاً انني أشوه الكتاب بقراءتي له فأحاول ان استبعد من القراءة أفكاري وشخصيتي حتى أفهم ما يريد المؤلف ان يقوله .

وبهذه الطريقة نفسها نقف موقفين من تجربتنا ، فنحن الى حد معين ميالون الى التعلم منها فنحاول ان نحتفظ بذهننا مفتوحاً ولكننا نختار وننتقد أيضاً ، فهنالك اشياء معينة نحاول ان نتجنبها واذا لم نستطع ان نتجنبها فاننا نعطيها أقل ما يمكن من انتباهنا .

واذا حاول شخص ان يكتم اتجاهه الى النقد والاختيار – ربما لانه لا يحترم قابلياته – فانه يجد نفسه واقعاً تحت ضغط من العالم الخارجي الطبيعي ،منسحقاً به . اذ حتى اذا كنت تقرأ الكتاب بذهن مفتوح تماماً فانك ما تزال بحاجة الى الاحتفاظ بجزء من قابليتك الناقدة ليكون في وسعك التمييز بين الكلمات والمعاني ، والكتاب الذي يقرأ بذهن مفتوح (تماماً) لا يكون غير سلسلة من الاشكال السوداء على الورق .

ولسوء الحظ فان العالم ليس من تأليف كاتب ، ولهذا فلا معنى هنالك في الحلقة بصورة سلبية في التجارب بانتظار اتضاح معنى المؤلف . ان هذا يجعل العالم يذوب في فقاعات سوداء .

تلك هي فكرة (الغثيان) . اذ يشعر انطوان روكانتان بين حين وآخر بانه هو الذي يضفي النظام على تجاربه ولكنه لا يحترم نفسه ، وهو يشعر بانه يجهل جهلاً تاماً هدف حياته والحياة بصورة عامة ، وهو كالكثيرين من ابطال الروايات الحديثة يشعر بان الحياة هي طقوس لا معنى لها ، وحين يدرك احياناً بأنه يفرض احكامه على تجربته يكف فجأة عن اصدار هذه الاحكام ويوقف قابليته على اصدار الاحكام على الاشياء ، ويواجه فجأة الواقع (الحقيقي)

حقيقية ساحقة والذي يكون موجهاً نظره اليه . انه يشعر بالخوف والاشمئزاز مجأة من حجر في يده ومن محبرة على المنضدة ،وبينما يكتب تاريخ حياة شخصية تاريخية يدرك انه انما يفرض معناه هو واحكامه على هذه الشخصية ، تماماً كما كان ذلك الشخص نفسه يفعل ذلك حين كان يعيش حياته . وهكذا فانه يكف عن التأليف ويشعر بأن اولئك الذين يفرضون المعنى على حياتهم بمثل هذا الادعاء الذاتي الفارغ هم (خنازير) ويكون شعوره هذا على أشده حين يتجول في معرض للصور عرضت فيه صور الشخصيات المحلية البارزة . ويشعر بأنه ليس لأحد الحق في أن يبدأ بعيش الحياة حتى يعرف لماذا هو حي . ثم يدرك انه لم يعرف أحد أبداً لماذا هو حي ،وهذا فان البشر جميعاً يجربون هذا الانهيار المعنوي والغثيان ، هذا اذا كانوا يرون ما يراه هو وبالوضوح عينه . وهذه هي عدمية القرن التاسع عشر وتشاؤمية لافكرافت ، فنحن نستطيع الاختيار بين الحقيقة والحياة ولكن الحياة تعتمد على الخداع الذاتي ، وسارتر هو من اوائل الروائيين الذين عبروا عن هذه العدمية بأسلوب أساسي غير عاطفي .

وليس هنالك جواب طبعاً حين يتم التعبير عن المشكلة بهذه الطريقة . وفي نهاية الكتاب يقرر روكانتان ان المرء (يجب) ان يختار واننا ما دمنا لا نعرف لماذا نحن أحياء فاننا يجب ان نختار هدفاً كيفياً ونلتزم به .

وقد تلوح هذه الفلسفة تشكية غير مريحة ،ولكن سارتر استمر في تفسيرها خلال العشرين سنة الماضية . وفي أحدث مسرحياته (أسرى التونا) – ١٩٥٩ – نجده ما يزال يجعل احد شخوصه يتحدث عن (رعب الوجود أساساً) ومعظم مؤلفاته هي مآس تتمثل في ضرورة الاختيار ، وان رواياته التي تأثر في معظمها بفوكنر لاتقل كآبة وامتلاء بالاشمئزاز من روايات غرين . ومن كتبه القديمة مجموعة من الاقاصيص المسماة (الجدار) وهي أنموذج لذلك . فالاقصوصة الاولى فيها (حميمية) تتناول امرأة ضعيفة الشهوة ذات ميول سحاقية تزوجت رجلاً عاجزاً جنسياً لأنه لا يطلب منها شيئاً جسدياً وتتركه فترة قصيرة لتصحب أحد عشاقها ولكنها تعود الى زوجها . ويبذل سارتر جهده ليركز كل

انواع التفاصيل التي تثير الاشمئزاز عن العلاقة الجنسية ، محاولاً ان يعرقل ميل الذهن الى فرض معنى جنسي على تلك التفاصيل . ولهذا فان هذه الاقصوصة هي ضد فكرة الادب الخليع وهي تستخدم اسلوب (الغثيان) جاعلة التفاصيل المادية قاسية قسوة تجردها في النهاية من المعنى . (ومن السخرية ان احدى الطبعات الانكليزية الرخيصة لهذه المجموعة ظهرت بهذا التعليق على غلافها : ان هذه المجموعة تطغى حتى على رواية ـ عشيق الليدي تشاترلي – وهذا خداع وتضليل) . وهنالك قصة اخرى تتناول رجلاً لديه رغبة سادية في اذلال البغايا ، وقصة أخرى تتحدث عن امرأة تختار العيش في عالم زوجها المجنون المصاب بأوهام العظمة . وجميع هذه القصص تتعلق بعملية الاختيار . واما رواياته الكبرى (دروب الحرية) ـ وهي بثلاثة مجلدات وسيظهر المجلد الرابع أيضاً ـ فهي ايضاً معرض لمختلف انواع الشخوص التي تواجه مختلف انواع الاختيار . والاساليب التجريبية في المجلدين الثاني والثالث بالاضافة الى جو الكآبة والضغط المادي ، كل هذه الامور تجعل القراءة عملاً من الاعمال الشاقة .

تكشف مسرحية (أسرى التونا) عن نقاط القوة والضعف لدى سارتر بوضوح تام . وتستر رؤياه العالم في كونها مظلمة كئيبة مثل رؤيا غرين ، ولكن الدقة الدرامية في المسرحية تعطيها معنى من معاني البطولة . ويكون الشخص الرئيسي فيها قد قام بتعذيب الاسرى الروس اثناء الحرب العالمية الثانية . وبعد الحرب يعذبه ضميره ولكن تعذيبه للاسرى الروس كان رد فعل ضد رعبه من النظام النازي . وكان في بداية الحرب قد حاول ان يحمي رجلاً يهودياً من رجال الدين ، ولكن والده ، وهو من اصحاب احواض السفن الكبيرة الاغنياء ، شعر بأن ابنه كان يعرض نفسه للخطر ، فاخبر غوبلز عنه وانقذ مركز الاب الكبير حياة الابن ، ولكن رجل الدين اليهودي اعدم بالرصاص أمام عينيه . ولهذا فانه يشعر بمثل شعور ايفان كرامازوف بالعذاب ، ويعذبه أنه لا يستطيع ان يقاسي ، وهذا هو ما دفعه الى التطرف المقابل ، فراح يعذب الاسرى الروس ، وفي

نهاية المسرحية يواجه هو وأبوه لا اخلاقيتهما فينتحران معاً .

وتكون المسرحية مقنعة اذا تقبل القارىء نقطة انطلاق سارتر الاساسية القائلة (بالرعب الاساسي للوجود) . اما اذا لم يتقبل القارىء هذا فان جميع الاساليب الدرامية في المسرحية تتحول الى اخاديع وحيل ويكون مشهد الانتحار اخيراً مجرد نهاية مفتعلة مثل انتحار سكوبي في (جوهر المسألة) . ومع ان سارتر يثبت بصورة مقنعة بأن جميع الكائنات البشرية تعيش على وهم (حاجاتها) الا انه لم يحاول ان يثبت منطقياً ان الحياة البشرية هي في اساسها مرعبة وشعوره حول هذه النقطة هو ببساطة وجهة نظر شخص يقترب من (فاصل الألم) ولهذا فانه ليس اكثر صحة بالضرورة من تشاؤمية ويست أو غرين .

ولكن أرق ما قدمه سارتر من مساهمة هو مفهومه (للغثيان) ، اي دمار قابلية الانسان على فرض الاشكال على الاشياء ، وذلك بسبب الاحتقار الذاتي . وهكذا يكون قد اكد على قابلية فرض الاشكال التي لم يتم الاعتراف بها بعد الا في دنيا علم النفس . (ويسميها برنتانو ـ القصدية ـ واصبحت هذه القصدية اساس علم نفس كيشتالت وعلم ظواهر هوسيرل] . ولكن قابلية فرض الاشكال تتعلق بالتخيل وكل ما فعله سارتر هو انه كتب نوعاً من انواع التعليق والتحليل النفسيين على ابيات ييتس عن السمك الشكسبيري . وحين يشعر روكانتان بأنه لاحق له في ان يتخيل فانه يصبح أشد (الاسماك التي تنطرح لاهثة على الشاطىء) لهاثاً .

وحتى في هذا فقد وضع سارتر اصبعه على جواب صحيح في (الغثيان) ، فروكانتان لحظات معينة من التأكيد اللامجدي كأن يصغي الى زنجية وهي تغني (بعض هذه الايام) او يرقب غروب الشمس عند البحر . ويلوح ان هذه اللحظات تحدث حين (يبزغ) معنى فوق عقلي غير مفروض من العالم الحقيقي . ولكن لعل هذا يكون اقرب مما ينبغي الى التصوف . فقد حلت الحرب ولم يكتب سارتر بعد ذلك شيئاً عن لحظات (التأكيد اللامجدي) .

ومع ذلك فان القاريء ، في التحليل النهائي لما يقرأ ، لايملك الا ان يعجب بسارتر . انه من حيث الطبع قريب من ويست وهو مثل ويست ايضاً في انه لا يحاول ان يجد لنفسه مخرجاً سهلاً . الا اننا حين تمدح امانته لا يفوتنا ان نعترض على انعدام الرؤيا عنده . والاعتراض على سارتر كما هو على بقية الكتاب الذين اتناولهم في هذا الفصل هو انه لم يستطع واحد منهم ان يلخص الحيـــاة قائلاً عنها انها (مرعبة في النهاية) . اننا نملك بصيصاً ضئيـــلاً من الادراك قادراً على اضاءة فسحة صغيرة حولنا وفترة معينـة من الزمن خلفنا، وهو قادر ايضا على التحديد السلبي للهوية ومقارنتها بمدارك أخرى وفترات أخرى مـن التاريخ ، ولكن هذا التعريف والتحديد ما هو الا نسخة باهتة من الكربون للتجربة الحقيقية. وان ادراكنا اختياري وهنالك ملايين الاشياء حولنا في العالم، ولا يدخل الا القليل منها ضمن حواسنا في اي اية لحظة معينة، او ضمن ذكرياتنا، ولهذا فان حالتنا الذهنيه وموقفنا مـن الوجود في لحظة معينة يعتمدان على (حقائق) قليلة جداً . فاذا امكن حضور (جميع) حقائق الكون في وقت واحد وفي ادراك واحد فيمكننا ان نقر بأن اية تعليقات يدلي بها ذلك الادراك لا بد وان تكون صحيحة لكوننا هذا . ولكن وجهة نظر اي شخص لا يمكن ان تؤخذ باكثر من كونها وجهة نظر واحدة محتملة ضمن ملايين . وسارتر يهمل طبيعة التجربة عامة ، تلك الطبيعة الغريبة الثنائيه . وقد يكون وجه انتباهنا أوثق الى الزنجية التي تغني الاغنية الحزينة (بعض هذه الايام) والى طبيعـــة الاغاني الحزينة بصورة عامة . و (الفكرة) المعبر عنها في اغاني الزنوج الحزينة هي تشاؤمية اندحارية ، ومع ذلك وكما قالت بيسي حيث (فان الغنـــاء بها يجعلك تشعر بالراحة) . وحين يغني الانسان اندحاره فانه يربطه بطاقـــة الوجود الديونيسية الأساسية وهكذا فانه يتغلب على الاندحار بعض التغلب . ولهـذا السـبب فان وجهة النظر العالمية (الاندحارية) لا يمكن ان تكون مطلقة . وقد يتحدث الفن العظيم عن الاندحار ولكنه يتحدث ايضـــا عن الاسباب العبثية الواضحة التي تجعل الاندحار غير مطلق . وحين تتطور هذه العبثية بالمنطق الى

(فوق الطبيعة) او الى قوة الاحتمال والبطولة فانها تصبح غثيانا خطراً وعقبة كأداء تمنع التغلب على الاندحار .

ويقودنا البحث في أسس سارتر الفكرية الى اكتشاف ان جميع مؤلفاته ما هي الا احتجاج ضد محدودية الادراك البشري . وحين يتساءل روكانتـــان : (لماذا أنا هنا ؟) فانه يسأل ايضاً : لماذا يكون ادراكه محدوداً بحيث انـه لا يستطيع ان يجيب على ذلك السؤال . الا انه حالما يتم قبول هذا التعميم فانـه يصبح من الواضح ايضاً ان الفن كله هو احتجاج مثل هذا ايضاً . وهو في بعض الاحوال يأخذ شكل محاولة لعلاج هذه المحدودية — كما نجد ذلك في (الحرب والسلم) و (رواية الزوجات العجائز) فهي تهدف الى تحطيم الحدود الزمانية والمكانية ولكنها في اغلب الاحيان محاولة لخلق (واقع) بديل ، او التساؤل فقط : لماذا نحن محدودون هكذا . وقد يكون الاحتجاج صريحاً كما هو الأمر في (فاوست) او ضمنيا مثل (مدام بوفاري) أو (بوفارد وبيكوشيه) .

ولادوارد ايوارد قصة اسمها (الأحد) نجد فيهـــا الموقف العام ، فهنالك شاب من رجال الدين يقتله السأم فيتأمل في شدة سأمه من يوم الأحد (تماماً كما تعمل شخوص جون اوسبورن بعد ذلك بعشرين عاماً) ويقول :

« سأعود الى مقري للغداء . من سيكون هنالك ؟ الطاولة فقط ، والزهرة ملوية الاوراق ، وقدح الكاسترد والكفية الحريرية المطوية ذات اللون الاخضر بخضرة التفاح . . وسأكون حراً طيلة العصر والمساء . فانظر ، انظر كم هنالك من الأشياء التي استطيع ان افعلها ، كل هذه الامكانيات من التفكير والشعور والبحث والاستقصاء والتفسير والرؤيا ، متمشياً في التاريخ بين الحديد والرخام والقباب العالية ، مركزاً وحدة السابق باللاحق ، مدركا المستقبل ، آخذاً بثأر الشعراء ، متنبئا باعظم الفترات . الا انني اذا لم اكن حذراً فسأجلس على المقعد محاولا أن أقرر ألا أستمر في قراءة الصحيفة . سانظر من النافـــذة ، وسيمر الناس حاملين مظلاتهم الملفوفة بعناية ... »

ونجد في : (كروم يللو) لهكسلي تأملا مماثلا :

وإلى هذه السخرة ! لقد كانت ساعتين مقتطعتين من حياته تماماً ، ساعتين كان يستطيع ان يفعل فيها الكثير ، كان يستطيع ان يكتب القصيدة الكاملة مثلاً او يقرأ الكتاب الذي يتيح أوفر الادراك ، وبدلاً من ذلك ... »

لقد حل هذا النوع من الادراك في الادب مع تشيخوف الذي كتب عنه مفصلاً ، ونجده بدرجة أقل عند بيسكي و كوتشاروف . واصبحت رواية القرن العشرين رواية الاحتجاج على العدوينة ، رواية اللاقناعة . وهذا هو موضوع (الجحيم) لباربوس حيث نجد رجلاً يقضي ايامه في التطلع من ثقب في الجدار في غرفته بالفندق الى امرأة تتعرى . وهو موجود في يوليسيس الى ان يأتينا الفصل الأخير بنوع من الوفاق الذي يتمثل في تأكيد السيدة بلوم . وهو التأثير الحاصل من (بالشكل الذي لا يحتمل) لساكي وهو موضوع (ستيبن وولف) لهيسه . كما انه موضوع (الغريب) لألبير كامو .

وكل هذا يعني ان معظم الأدب الرصين في القرن العشرين هو شكوى من المصير البشري ، والشعور الاساسي فيه يشبه معنى رباعية من رباعيات عمر الخيام :

« آه أيها الحب ، أتستطيع انا وانت ان نتآمر مع القدر
لنتناول هذه الكيفية الحزينة للأشياء جميعاً ،
ونمزقها إرباً ، نحطمها قطعاً ، ثم
نعيد صنعها وفقاً لرغبة القلب ! »

ونلاحظ ان شكوى الشعراء الاقدمين كانت موجهة في الغالب ضد عنف وعدم وضوح اتجاه الشؤون البشرية . فيشكو ماكبث من ان الحياة هي حكاية يقصها أحمق لأنه يشعر باللامعنى الكامن في مصيره . فاذا كان هذا هو شعور شكسبير أيضاً فيلوح لنا ان شكسبير كان اول كاتب منذ ايكليباستز يحاول ان يقنع قراءه (بتفاهة وغرور الرغبات البشرية) وذلك بايضاح هذا في العمل الفني . بل حتى القرن الثامن عشر لم يكن الشعراء مستعدين للاعتراف بان السأم والكآبة هما الداءان كانا يقلقانهم . وقد استطاع داوسن ان يوفق بين

الحياة البشرية ويئن نفسه بكتابة أمور مثل هذه :

« انها ليست طويلة ... البكاء والضحك ،
والحب والرغبة والكراهية ... »

ويتطلب الأمر صراحة القرن العشرين حتى استطاع الشعراء ان يلقوا بشكاواهم من السأم في صندوق الشكاوى العالمي . وحتى كآبيو ، وماليخوليو القرن التاسع عشر يعترفون بالضجر كانوا يتهمون أيضاً بالايحاء بأن ذلك هو نتيجة الاشباع الشديد بالتجربة . وان بطل باربوس الذي ينظر من ثقب الجدار يعبر عن شعور جديد بقلة النصيب ليس احتجاجاً وحسب وانما الشعور بأن القدر قد اعطى الانسان نصيباً قليلاً . وقد عبّر توماس وولف بعد ذلك عن هذا الشعور بقلة النصيب باعتباره جوعاً عنيفاً لكل انواع التجربة ، وهو جوع غراء ينتهي بالمأساة لأنه جوع لا يمكن اشباعه .

٨ ـ (ضد الرواية)

قد يلوح ان من المستحيل الاستمرار بالرواية في اتجاه الجمود والتفاهة اكثر مما فعل سارتر ، ولكن جماعة من الكتاب في فرنسا بعد الحرب حاولوا ان يفعلوا ذلك ، وهم منسجمون في جماعة يمكن ان تسمى (ضد الرواية) لأسباب واضحة . وابرز الاسماء في هذه الجماعة هي أسماء الان روب غرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور ومارغريت دورا . وفيما تبقى من هذا الفصل سأحاول ان الخص اعمال الأول والثانية .

اولاً — روب غرييه وميتفوائي :

نشرت حتى الآن روايتان لروب غرييه في انكلترا همــا (الناظر) و (الغيرة) . وكلاهما تعبير عن نظريته في (الانفصال التام) ولا يمكننا الا ان نعتبر أياً منهما رواية ناجحة .

ويعتبر روب غريبه خليفة ارنست همنغواي ، فهو ضـد الرومانتيكية ويعترض على الطريقة التي تشحن بها معظم الروايات بالنغمات الانسانية وتحمّل وجهات النظر البشرية . وهو يشعر بأن الرواية يجب ان تكون مثـل كتلة متراصة من الثلج المصنوع في المعمل والذي لم تمسه يد بشرية . وهو يعـترض بصورة خاصة على (الزيف العاطفي) في الروايات وعلى عـادة التحدث عن (السماء الكئيبة) أو (الأفق المنذر بالشر) . ولكنه لا يعترض على غـلط لافكرافت وادكار آلن بو و ماري ويب في الروايـة وحسب حيث ان اشد الروائيين انفصالاً عن التأثير العاطفي حين يصف مشهداً درامياً يسمح للأشياء التي لا حياة فيها بأن تعكس انفعـالات المشتركين في الرواية . فالروائي الذي يصف الانتحار قد يعلق على الذبابة التي تطن عند زجاج النافذة او على اصوات الاطفال في الخارج مستخدماً اسلوب التعارض الدرامي . امـا بالنسبة لروب غريبه فالاشياء هي أشياء وحسب — كما هو الأمر في (الغثيـان) ويجب الا يكون للكائنات البشرية العذر في تصور ان الطبيعة تلاحظ عواطفها وانفعالاتها بحال من الأحوال .

وقد استخدم همنغواي أسلوباً مماثلاً ، ففي (ولا تزال الشمس تشرق) لا يعبر عن عذاب البطل الانفعالي ابداً ، وهو يصف العـالم الخارجي بتفصيل تصويري . وقد حاول همنغواي ان يجعل هذا الموقف دائمـاً . فهو يصف الموقف الذي يشتمل على الالم بكل سخرية ولا يقدم الا (الحقائق) . وهكذا ففي (اليوم جمعة) يتحدث جنديان رومانيـان عرضاً عن صلب المسيح ثم يعودان الى الحديث عن شؤونهما الخاصة . ونجد في (عندليب لواحدة) وصفاً دقيقاً لسفرة في القطار . وتذكر امرأة أمريكية اثناء السفرة ان ابنتها وقعت في غرام رجل سويسري ولكنها لم تسمح لها بالزواج بأجنبي ، ولهذا فقد ابعدتها عنه ، وكفت الفتاة عن النوم وامتنعت عن الطعام ولكن الام ستشتري لهـا عندليباً ليؤنسها ويسليها ، ويلقي المؤلف بهذا الجزء من القصة إلقـاء بعبارات قليلة . وفي العبارة الاخيرة يذكر المؤلف انه كان عائداً هو وزوجته الى باريس

لتلقى فيها اقامة منفصلة . ويلوح انه يشير بذلك الى : (ان العـالم ملؤه بؤس وشقاء لا يصدقان ، فالناس يقعون في الحب ويتصورون ان انفعـالاتهم وعواطفهم هي كل شيء ثم يبتعد احدهم عن الآخر وينفصلون ويستمر العالم في سيره بلا اكتراث .) والعنوان وحده هو الذي يدل على ان الفتـاة ذات القلب المحطم التي أبعدت عن حبيبها هي مركز القصة الحقيقي . وفي (تغيير بحري) نجد فتاة على وشك مفارقة الرجل الذي تحبه والسفر في رحلة بحرية مع صاحبة ، ولكن معظم القصة مخصص لوصف الحانة التي يقع فيها اللقاء الاخير والناس الذين يخرجون ويدخلون والثرثرة المريضة التي تؤلف محيط المشهد الذي يتعذب فيه الرجل لفراق حبيبته .

وهكذا فان همنغواي مهتم ايضاً بالابتعاد عن الطريقة الرومانتيكيـة في الرواية ، ونجد عند أودن نفس هذه النقطـة في قصيدته (متحف الفنون الجميلة) :

(لم يكونوا مخطئين قط حول العذاب ،
اولئك القدماء ، أنهم فهموا افضل الفهم
وضعيته البشرية ، وكيف يحدث
بينما يكون شخص مشغولاً بتناول الطعام ، وآخر يفتح النافذة ،
أو يسير بكآبة ....)

الا اننا نلاحظ ان همنغواي سار بالطريقة الى أقصى حدودهـا ولم يتحول عنها بعد ذلك . ونحن نعرف ان اسلوب الاشارات غير الواضحة والايمـاء والعبارات ذات المعاني الخفية لا يمكن ان يطبق إلا على مواقف قليلة . ولا بـد ان تكون هناك عواطف قوية يستطيع القارىء ان يتعاطف معهـا . واسلوب همنغواي هذا هو على أشده في (وداع للسلاح) حيث لا يصف البطل عذابـه بعد موت كاترين ، وانما يذكر انه سار عائداً الى الفندق والمطر ينهمر عليه . أما في (عبر النهر ونحو الأشجار) فان غرام الكولونيل المحتضر بالفتاة المراهقـة لا يخلق الا قليل الاثارة الحيرة والارتبـاك ، ويعطي استمرار همنغواي في التقيد

والتقليل من شأن الموقف انطباعاً للقارىء بأن هذا ما هو الا خدعة . وهو في هذا يتذكر ما قاله روي كامبل :

« انك تمدح الضبط الشديد الذي يخضعون كتاباتهم له —
وانا معك في ذلك طبعاً :
انهم يستخدمون اللجام والسرج جيداً ،
ولكن أين هو الحصان بالله عليك ؟ »

وهذا هو النقد الرئيسي الذي يمكن ان يوجه الى روب غرييه . ان همنغواي نجح نجاحاً رائعاً في روايتين على الاقل من رواياته وفي عشرات الاقاصيص حيث نجد أن اللغة المدروسة بعناية لتكون منفصلة عن المواقف فعالة اكثر من أية بلاغة عاطفية . ولكن روب غرييه لا يستطيع ان يفتخر بأي نجاح مماثل وان موضوع (الناظر) يوحي بأن اسلوب الانعزال عن المواقف سيأتي بنتائج غنية ، اذ يعود بائع متجول الى الجزيرة التي كان قد ولد فيها ، فيتحدث مع الاصدقاء القدامى ويبيع الساعات ويعثر الناس على فتاة صغيرة تم الاعتداء على عفافها وقتلها على الصخور . فهل ان البائع المتجول هو الذي ارتكب الجريمة ؟ ان البائع المتجول يستعيد في ذاكرته جميع حركاته وسكناته في يوم وقوع الجريمة ويكتشف القارىء ان البائع نفسه لا يعرف هل انه هو القاتل أم لا . ومثل هذا الموضوع النفيس الذي يمكننا أن نقارنه بموضوع جورنسات في (الوعد) يضيع لسوء الحظ عند روب غرييه لأنه لا يملك القدرة اللازمة لبناء التوتر فيقلب القارىء صفحة اثر اخرى من صفحات النثر الاعتيادي التافه ويقرأ وصفاً دقيقاً مطولاً لكل ما يمكن ان يوصف . فاذا نظر البطل الى شيء عارض فجأة فان ذلك الشيء يوصف وصفاً دقيقاً في صفحة او صفحتين من غير ان تكون له علاقة بالقصة .

وأما (الغيرة) فتروى بلسان زوج غيور يعيش مع زوجته في مزرعة استوائية للموز . ولا يحدث الكثير ما عدا ان الزوج يراقب بدقة كل حركة من حركات زوجته ، ويبدأ الكتاب وينتهي باوصاف مادية دقيقة ، والقصد هو

مل ء ذهن القارىء بعذابات الزوج الغيور ، ويتم التأكيد على هذا بعزله عن الاشياء الخارجية والنغمات العاطفية . والمفروض ان تأتي كل هذا يكون مشابهاً للصور الفوتوغرافية ذات الابعاد الثلاثة التي يراها المرء باستخدام منظار ذي لونين اخضر واحمر . واما العاطفة فالمفروض انها ستبرز في مقدمة الامور الأخرى عارية واضحة تفصلها عن الأشياء المادية الكامنة في الاساس ثغرة واسعة واضحة . فالاشياء غير مكترثة ، باردة ، ولهذا فان عذاب الانسان يتضح بكل ما فيه من مأساة وتركيز لانه يكون دوامة متقلقلة تحرق نفسها بنفسها . ومثل هذا التأثير ليس بالأمر الجديد اذ يستخدمه جويس في بداية (يوليسيس) حيث نجد ان عذاب الضمير الذي يعانيه ستيفن من اجل أمه المحتضرة يتعارض مع انعكاس نور الشمس على صفحة البحر وكذلك مع خلاعة بك موليكان المرحة . ويستخدمه كرانفيل باركر في المشهد الاول من (الحياة السرية) حيث نجد ان موسيقي (تريستان وايسولده) الفاجعة تتعارض مع المواقف الساخرة العملية التي يقفها (الفنيويون) الذين يشتركون في عرض الهواة . ولكن همنغواي وجويس وكرانفيل باركر يتفاهمون مع القارىء وتعطي انفعالاتهم عاطفة لا تحتاج الى البلاغة لايصالها الى فهم القارىء . ويلوح من كل هذا ان روب غرييه لم يجد حتى الآن موضوعاً يمكن ان اوضع بطريقة الدقة العلمية ان يحدث تأثيره من الشفقة او الرعب في نفس القارىء . ولكن حتى اذا عثر روب غرييه على مثل هذا الموضوع فاننا لن نتأكد من يجد نفسه مثل همنغواي وجويس في نهاية حدوده الفنية مدفوعاً الى التطرف لانه بسبب التزامه بذلك الاسلوب . ان الاقتصاد في الكلمات والدقة في اختيارها مهمان جداً للفنان بدون أي شك . الا انه مما يستحق ان يلاحظ هنا ان اعظم الانجازات في حقل الرواية تمت على ايدي مؤلفين لم يخشوا من اتساع (الدالوزع السائل) — وهذا هو وصف هنري جيمس الساخر لروايات مثل الحرب والسلم — فان دكنز وبلزاك ودوستويفسكي وتولستوي وحتى (كارلا كيس و ج. بي. اوز فاشلون جميعاً كصناع ، ولا يستطيع المرء من

الرغبة في رؤيتهم مثل جوليس وعن الرجاء في ان تكون لهم مثل اهتمامات الشديدة بالطريقة، ومثل عقلية هنري جيمس العلمية ومثل انفصالية همنغواي. ولكن طريقتهم المجوزة كانت تعبر دائماً عن كل مـــا كانوا يريدون قوله حتى حين كانت تعبر احياناً عن اكثر مما كانوا يريدون قوله . ونجد ان شيئاً واحداً هو اكيـــد هو انه لا تستطيع اية طريقة ان تكون معوضـــاً عن وجود الشيء الذي يريد الكاتب ان يقوله .

ثانيا – ناتالي ساروت :

الانطباع الاول الذي يحصل عليه من يقرأ روايتي ناتالي ساروت (تروبيزم) و (صورة رجل مجهول) هو مزيج من المؤثرات – هـــنري جيمس وبروست وسارتر وحتى ت. س. اليوت الذي اصبح قديماً الآن . ولكن القول بهـذا هو اجحاف بحق الآنسة ساروت الكاتبة الحساسة الاصيلة . بيـــد ان الشكوى الرئيسية التي يستطيع المرء ان يوجهها اليها – وامثالها من اضداد الرواية – هي انه مما يؤسف له انها لم تتأثر بمقالة اليوت عن ماري لويد حيث يؤكد على اهمية استمرار الكاتب في الاتصال (العامة) . صحيح انها لا تكتب لكي تحـدث اي تأثير او لكي تترك انطباعاً عالياً في نفوس قرائها المثقفين . وهي لا تأتينا بأي غموض حباً في الغموض نفسه . ولكن التعقيدات الشديدة في روايتيهـــا تجعل حتى هنري جيمس يلوح بسيطاً في رواياته الأخيرة .

لقد كتب سارتر عنها قائلاً : (اذا ألقينا نظرة على مـــا يدور في داخل نفوس الناس ، لا تطلب منا هي ان نفعل ، فاننا نرى اشياء كثيرة مائعة لها تموجات مطمورة ، فتنال بصفة التملص ، فهنالك تلمس عبر الأشيـــاء التي تعكس الكوني والدائم بهدوء ، وهنالك تلمس عبر الاهتمامات اليومية ، وتلمس عبر السخافة والضعة . ولم اقرأ الا مقاطع قليلة مثل ذلك المقطع الذي يرينا – الرجل العجوز – وهو ينتصر انتصاراً ضعيفاً على شبح الموت وذلك بان يهرع حافيـــاً وفي قميص النوم الى المطبخ لكي يرى هل ان ابنتـــه قد سرقت بعض الصابون .)

ويقول لنا سارتر ان مؤلفاتها تدور عمـــداً عن (الزائف) ، ففي صورة الكائنات البشرية باعتبارها اشباهاً لالهة خائفة ، ولكن هذا لا يكفي لوصف الطبيعة الشعورية في مؤلفاتها . ان (صورة رجل مجهول) تشبه بعض المقاطع المقتطعة من تقارير محلل نفسي عن شخص عصابي شديد الحساسيـة تكاد تتطور الى نفسه ضلالات واوهام وعقدة الشعور بالاضطهاد . ونجد ان الحساسيـــة لهو الظلال الرقيقة الدقيقة من الانفعالات التي نراها في روايات هـــنري جيمس الاخيرة تصبح لدى ساروت ادراكاً مرهفاً معذباً لكل نفثة من المشاعر في كل علاقة بشرية . فكأنما غلاماً مراهقاً يكتب بكل امانة عن عذابه وارتباكه في كل صغيرة او كبيرة من المسائل اليومية التي تعرض له ويفترض ان كل شخص في العالم يركز الاهتمام في مشاعره كما يفعل هو ، ويتذكر المرء دائمـــاً حالات يعرضها وليم جيمس في ذلك الفصل من (متنوعات من التجربة الدينية) الذي يسميه (الروح المريضة) . واساس هذه الحالة النفسية هو الضياع النفسي الذي نجده في (الغثيان) ولكن الرواية في (صورة رجل مجهول) تـــدرك وجود الناس ادراكاً أشد مما يجب ، الناس وليس الاشياء . ويمكننا ان نرى طبيعة الرواية المتميزة بالشعور بالاضطهاد جيداً من هذا المقطع النموذجي :

« والآن اصبح الحديث صوت مختلف ، اذ فقد مظهره الاعتيادي غـــير المؤذي ، وصرت أشعر بان كلمات معينة كانت تنفتح على فوهات واسعة وهوات عميقة لا يراها الا اولئك الذين يتدأون بالادراك ، مضطجعين محـــاولين كبح جماح انفسهم ... وكنت مضطجعة معهم ، اكبح جماح نفسي ، مرتجفـــة ومنجذبة مثلهم – على حافة الهاوية . »

وهذا هو جزء من وصفها للحديث التبادلي يجري اثناء تناول الطعـــام ، والمهم ان نلاحظ القرابة في المزاج من لافكرافت ، أي الارتعاب من الوجود ، الارتعاب المكتوم . وهذا هو ايضاً نموذج من طريقتها ، اي النظر الى كل حبة من العلاقات البشرية تحت المجهر حتى يتم اكتشاف ذلك الجزء غـــير المؤذي ، كقطعة الجبن التي تغرق في جيش زاحف من الحشرات . وهذا نفس التأثـــير

الذي نراه في مجهر بروست او جيمس : اي انه يسرع في انقاذ بصيرة القاريء ويعمق شعوره بمضامين الموقف . ولكنه يتجه باستمرار ايضاً نحو الشاذ ويدرك المرء ان ساروت بتكبيرها لادراكها انما تزيف الاعتيادي وتتخلى عنه وتهمل الاستجابة الاعتيادية الحيوية للوجود ، التي هي أساس التأليف الـناجح . ويلوح انها تعرف ذلك . فبعد ان تصف ساحة عامة قائلة : (البقع الخضروية الصغيرة الشاحبة) — ونحن نعرف ان روب غرييه لن يقبل بمثل هذا الوصف — والسور : (كحافة اللحية التي ... تنمو بكثافة على الجثث) تقر بانها انما تقترب في ذلك من مريض نفسي يتحدث عنه كتاب التحليل النفسي ، يعتقد بان كل شيء ميت . ثم تكتب مقطعاً تلوح فيه وكأنها تسخر من اسلوب غراهام غرين :

« اينما وليت وجهك رأيت الطفولات الميتة . فلا ذكريات طفولة هنا وليس لاحد شيء منها . انها تضمحل وتموت حالما تبدأ بالتكون . ويلوح انها لن تفلح قط في التشبث بهذه الارصفة او بواجهات هذه المنازل التي لا حياة فيها . والناس ، النساء والشيوخ ، يجلسون بلا حراك على المصاطب ، في البقع الصغيرة ، ويلوح عليهم انهم في حالة تفسخ . »

وفي مكان آخر من الكتاب تلوح وكأنها تصف نفسها :

« انني أعرف انها لا تحتاج الا الى القليل ، فاي شيء يمكن أن يحملها وتجفف . هذه التي تتدفق منها الحساسية الشديدة ، التي تنبثق منها الهبات الصغيرة الحريرية المرتعشة التي تهتز لكل شهيق وزفير معها كان خافتاً ... مثل الكلاب التي تشم باتوفها على طول جدار روائح نفاذة تستطيع هي وحدها ان تميزها ، وهي تقرب انفها من الارض وتلتقط روائح الاشياء التي يخجل منها الناس وتشم المعاني الخفية المشار اليها اشارة ، وتتبع آثار اللذة الخفية ، غير قادرة على الفكاك منها . »

تشترك الآنسة ساروت مع روب غرييه في انها تؤمن بان هدف الادب هو ان يعطي الواقع بصورة اشد دقة مما كان يعطى بها سابقاً (وهو لدى روب

غرييه واقع موضوعي واما لديها فهو واقع نفسي) . الا ان هذا يمثل نسيانا لكون ان الادب يجب ان يعبر عن الحركة ايضاً ، عن الزخم .

وفي حالة الآنسة ساروت توجد امكانية التطور في اتجاه آخر . فروايتها (صورة رجل مجهول) تتشابه كثيراً مع (بروفروك) و (صورة سيدة) لاليوت . فالشاب في القصيدة الثانية يمتاز بمثل هذا الادراك الشديد لكل ظل من ظلال العلاقات البشرية ولديه مثل هذه الحساسية الشديدة ايضاً نحو الحديث العادي :

(اشعر و كأنني مثل ذلك الذي يبتسم
ويلتفت محلقاً فجأة
ملقياً بالتعبير في قدح ،
ان امتلاكي لذاتي يذوب ويهطل ،
نحن حقاً في الظلام .)

ولكن الطريق ليس طويلاً بين السخرية من (الاصالة) والهجوم عليها كما هو الامر في (الارض الخراب) وبين البحث عن الاصالة كما هو في (اربعاء الرماد) و (الرباعيات) . ولكن طريقة الآنسة ساروت لا تنتهي بزقاق مسدود . كما هو الأمر مع معظم الكتاب الذين تكلمنا عنهم في هذا الفصل . ولنقل على الاقل ان الصفة الثابتة الواضحة في مؤلفاتها لا تنبع من مفهوم التفاهة او من محاولة ضالة تهدف الى الموضوعية التامة .

الفصل الثالث

مَضامين التشاؤميّة التامّة

حتى القارىء الذي يفهم الادب الحـــديث لا يستطيع ان يعرف كيف وصلت الرواية الى وقفتها الحالية في مثل هذا الزقـــاق المسدود . وان (تطور الواقعية) لا يمكن ان يكون تعليـــلاً مقنعاً . فهل ان تولستوي وبلزاك اقل (تطوراً) في الواقعية من جويس وروب غرييه ؟ وهل ان تطوير الطريقـــة يستوجب حقاً الغاء العقدة الغاء تاماً ؟ ان مثل هذه الفكرة تافهة لان روايات فرجينيا ووولف (صادقة في التعبير عن الحيـــاة) صدق روايات الآنسة ساروت وهي تماثلها مثلها بالرقة والدقة النفسيتين، ومع ذلك فانها تمتاز (بالعقد) بصورة واضحة .

ومن الواضح ان الكتاب التقدميين قاموا بتمثيل خدعة بارعـــة . فهم يدعون بانهم لا يكترثون مطلقاً للافكار، ومع هذا فان طريقتهم بحذافيرها هي الا تفكير متشائم .

ومثل هذا الرأي يكون اسهل على التصور اذا تناولنا بالبحث مؤلفـــات غرين و وو وسارتر وفوكنر ؛ فهؤلاء الكتاب يمتازون بصفة واحـــدة مشتركة هي انهم جميعاً يصورون العالم باعتباره مكاناً فظيعاً وينجحون جميعاً في الانتهاء بنهايات مشجعة بان يعلنوا ايمانهم بفكرة مجردة (كالكاثوليكية او الالتزام او التصوف والزهد الرومانتيكي) . والقراء الذين هم ليسوا بكاثوليكيـــين او شيوعيين او جنوبيين يرون مثل هذه الحلول صحيحة بدرجة محدودة او سخيفة سخفاً تاماً ويعتبرون المؤلفين أسرى الخداع الذاتي بدرجة كبيرة او صغيرة .

ويجدر بنا الآن ان نقارن بين المؤلفين الذين بحثنـــا فيهم في الفصل السابق

وكاتبين توفرت لها الشجاعة لاعلان التشاؤم التام الذي لا يخفف منـــه شيء ولم يدعيا (بالانفصال الفني) ولا بالزهد الذي يمكن ان يكون خاتمة مشجعة .

١ ـــ ليونيد أندرييف

اول هذين هو ليونيد اندرييف، ولم يكن هذا مشهوراً قط في انكلترة وهو اليوم منسي تمام النسيان .

وافضل كتاب عن اندرييف هو دراسة غوركي القصيرة، ومن هذه الدراسة وبعض الحقائق التي كتبت عن اندرييف باللغة الانكليزية (وخـاصة مقالة أ. كون عنه) يمكننا ان ننفذ الى حياته وشخصيته معاً . فقد ولد في اوريل في عام ١٨٧١ من عائلة من الطبقة المتوسطة وعانى من رومانتيكية الشبان التي شاعت في القرن التاسع عشر ودرس القانون في سان بطرسبرغ وموسكو وألـف بعض القصص القصيرة . وقـــد حاول الانتحار حين رُفضت قصته القصـــيرة الاولى . وكانت الطريقة التي حاول الانتحار بها تشبه طريقة الروليت الروسية . فلبعض القطارات مواقد واطئة تكاد تصل الى الارض . وقـــد اضطجع اندرييف بين القضبان مستعداً لقبول مثل هذا الموت البشع اذا مر قطـــار من هذه القطارات . ولكن مثل هذا القطار لم يمر وانما مرّ فوقه قطار ذو موقـــد عالٍ فلم يصب بسوء . ومع ذلك فقد اصاب نفسه بعـــد ذلك بطلق ناري قرب القلب ولم تصب الرصاصة قلبه ولكنها اصابته بمرض قلبي عضال مات بسببه وهو في الثامنة والاربعين من العمر . وحدثت محاولتـه الثالثة للانتحار في حفلة طلابية صاخبة ، اذ طعن اندرييف نفسه بسكين ولكن الجرح لم يكن قاتلاً . وقد اطلق الرصاص على يده فاخترقها في حادثة اخرى . ويقول غوركي ان يـد اندرييف ظلت معوجة بعد ذلك حتى موته .

وكان غوركي كاتباً شاباً لامعاً في عام ١٨٩٨ حين قرأ قصة لاندرييف الاول

في احدى صحف موسكو وقد كتب الى المؤلف عنها ورتب بعد ذلك مقابلة معه . وكان اللقاء قصيراً ولكنه كان لقاء حاراً ويسجل غوركي حرارة الود التي تفيض من شخصية اندرييف وتكراره لعبارة (لنكن اصدقاء تماماً) . وقـد تحدثا عن الانتحار وعن الاضطجاع تحت عربات القطار . (وكان غوركي قـد لعب لعبة الشجاعة هذه مرات عديدة في طفولته .)

وخلال بضع سنوات أصبح اندرييف أشهر وافضل مؤلف في روسيا وبز في ذلك غوركي نفسه. واصبحا بعد ذلك على صداقة اشد وصار اندرييف يتقرب الى غوركي اكثر فاكثر . قد يرى القارىء الانكليزي خاصة في بعض اوصاف غوركي للعلاقة بينه وبين اندرييف ما قد يشير الى ان تلك العلاقة كانت جنسية فقد كان اندرييف يقبل غوركي بحرارة دائماً أو يعانق ركبتيه ويبللها بدموعه . ولكن شخصيتهما كانتا متعارضتين تماماً اذ كان غوركي ابن عائلة فقيرة كانت دراسته متأخرة في حياته وتنقل في البؤس من اقصى حدود روسيا الى اقصاها، وكان سهل الطبيعة لطيف المعشر مستقيماً واميناً اقصى الامانة والاستقامة، وكان يقرأ وكأنه يلتهم الكتب التهاماً، وكان رومانتيكياً لا يأبه للجنس والجسد . ومع ان اندرييف عرف الجوع كثيراً حين كان تلميذاً فقد كان من (الطبقة المتوسطة) وكان يكره الثقافة ولم يقرأ اكثر مما كان عليه ان يقرأه من الكتب (وقد عزا ذلك الى ان والده كان سكيراً) وقد خلب لبه (الجسد) بالطريقة المريضة التي خلب بها الجسد لب بودلير ووايلد، وكان يشعر باللذة الشاذة في ممارسة طقوس جنسية غريبة مع بغايا قذرات .

ويؤكد غوركي على انه بالرغم من ان اندرييف كان سكيراً وشاذاً فانه كان رفيقاً طيباً ممتعاً يمتاز بالفطنة دائماً وبمحبة الاطفال وعاطفيتهم ، مغتبطاً بقدرته على التعبير عن افكاره بدقة وخيال . وفي احـــدى المناسبات التي كان غوركي فيها مغتبطاً بالملاحظة الدقيقة التي وضعها صديقه عن نوع معين من النساء اشتد حماس اندرييف كما يشتد حماس التلاميذ الصغار وبدأ بالتفاخر بقدرته على استخدام الالفاظ .

وعلينا ان نفهم هذين النقيضين المتطرفين في شخصية اندرييف اذا اردنا ان نحصل على صورة عادلة عن نتاجه، فلم يكن أبداً شخصية ثابتة موحدة، وقد فشل اولئك الذين انتقدوه بعنف في ادراك هذا . لقد قال عنه تولستوي باحتقار : (ان اندرييف يقول أشياء مفزعة ولكنني لا أخاف) . وحين اثارت قصتاه (الهاوية) و (في الضباب) موجة من الهستيريا وبدأت تظهر عنه جميع انواع الشتائم والاتهامات في الصحف الروسية (وجميعها تقول انه كان منحطاً جنسياً وخلقياً) بدأ القلق يثيره جداً . وكان ناقدوه يعتبرونه شيطاناً مدركاً لشيماً شريراً في حين انه كان في الواقع تقيداً لامعاً حائراً بحاجة الى الحنان والعطف . وقد اثار نجاحه عراقيل أخرى من الحسد، وكان من الممكن لشخصية قوية أن تشق طريقها بصمود لتتطور فنياً وفكرياً ولكن مرض شخصية اندرييف الموروث لم يكن ليحتمل الأزمة ولم يكن فيه شيء من الحيوية الصامدة وحب الحياة العنيد الذي يمكن ان ينتصر دائماً على الشكوك . وكلما تغلغل المرء اكثر في دراسة شخصية اندرييف اقترب اكثر من استنتاج واحد هو انه كان سيصبح كاتباً عظيماً لو لم تخنه طبيعة كآبته العميقة .

والحكاية التالية نموذج طيب على خيال اندرييف . فقد قال غوركي لاندرييف ان رفيقاً ثورياً لجأ في مبغى حين طارده رجال الشرطة . وادركت احدى البغايا مصيبته فعطفت عليه ولكن الثوري كان نقي الخلق فرفض عروضها ففقدت اعصابها ولطمته على وجهه . ولكن الثوري ادرك حراجة موقفه وسخافة رفضه فاعتذر لها . وقد طور اندرييف هذه الحادثة في قصة (ظلام) ولكن الموقف الاساسي في القصة يدور على احتجاج البغي بقولها : (أي حق لك في ان تكون طيباً بينما أنا سيئة ؟) وكانت هذه هي النقطة الأساسية في نظر اندرييف، وصارت القصة تعليقاً على تفاهة الحياة البشرية واستحالة التفاهم والاتصال . ويذكر غوركي هذه الحادثة مبيناً سخطه على ذلك ومضيفاً اعتقاده بان الحادثة الاصلية هي أشد تأثيراً من تشويه اندرييف لها في قصته .

ويصعب علينا القول بان اندرييف يجب ان يعتبر ثورياً أو ضد الثورية ... مثل الكثيرين من المثقفين الروس في فترة الثورة في عام ١٩٠٥ قد عانى زمناً في السجن لأنه اعطى بيته للثوريين ليجتمعوا فيه، وكتب بعد ذلك ابدع ... كتب عن شجاعة الثوريين في (السبعة الذين شنقوا) . ومع هذا فان تشاؤمية مؤلفاته تناقض الروح الثورية .

وابدع فصول غوركي يصف كيف تحدث اندرييف يوماً حديثاً طويلاً ... من لاجدوى الفكر . والحق ان موقفيهما المتعارضين يمثلان فكرة من الافكار المهمة التي احاول عرضها في هذا الكتاب — فهما وجهتا النظر المختلفتان في التخيل . وقد قال غوركي بالرأي الذي قال به شو : ان الفكر هو كنه قوة بشرية وان التخيل هو ضوء اكتشاف يلقى على المستقبل وانه حتى اذا فشل الفكر في حل المسائل النهائية، فانه يظل شيئاً نبيلاً . اما اندرييف فقال بان الفكر ضد الحياة وان التخيل ما هو الا عزاء ضد رعب الحياة وقد اعلن قائلاً بأن « الحكمة الحقيقية تكون هادئة ولكن جميع العظام يقاسون من العذاب » وهو في هذا انما يعبر عن الموقف الدوستويفسكي .

وقد اصبح اندرييف مشهوراً عند نهاية القرن حين كان في الثلاثين من عمره وتزوج زوجته الاولى في عام ١٩٠٢ وكانت فتاة وديعة فاتنة اسمها اليكساندرا وقد اعتمد عليها كل الاعتماد وصار يطلب منها ان تركز كل حياتها في حياته هو، وحين ماتت في عام ١٩٠٦ تحطم اندرييف تماماً واستسلم للتشاؤم . وتزوج مرة اخرى في عام ١٩٠٧، من فتاة اسمها آنا دنيسيفتش وتعلق بها كالطفل ايضاً ولم يكن في وسع الاصدقاء الذين كانوا يعرفونها سابقاً ان يميزوها بسهولة حين كانوا يرونها بعد الزواج فقد اصبحت تلك الفتاة الجميلة هيكلاً نحيفاً متهالكاً (ومع ذلك فقد استطاعت ان تعيش بعد موت زوجها) . وانتقل اندرييف الى كووكالا في فنلنده حيث انفق بقية عمره واستمر في الشراب بافراط ولم تكن صحته جيدة بسبب ضعف قلبه وقد اسرع في موته انفجار قنبلة قرب بيته . وكره الثورة الروسية في عام ١٩١٧ وحرر صحيفة رجعية من عام ١٩١٤

قضاعداً . ومات عدواً للسوفييت وتعتبر اعماله بغيضة للسوفييت حالياً بالرغم من طبع اقاصيصه بين الحين والآخر .

وتنوعية الدريف الادبية متغيرة غير ثابتة ، فاقاصيصه الاولى كئيبة كآبة رقيقة بطريقة تشيخوف ولعلها تسير جميعاً في ركاب قصة تشيخوف (ألم القلب) التي نرى فيها سائق عربة عجوزاً وهو يحاول ان يقص على ركابه خبر موت ابنه مؤخراً ولكنه لا يجد اذناً صاغية فيضطر في النهاية الى الحديث مع حصانه .

ومن الامثلة على قصصه الاولى قصة (الملاك) وهي تحدثنا عن غلام مشرد في الثالثة عشرة من العمر اسمه ساشكا وليس لديه احد في الحيـــاة غير أمه السكيرة . ويلوح على ساشكا كل ما يدل على انه سيصبح مجرماً . وفي يوم من الايام يضطر اضطراراً للذهاب الى حفلة للاطفال فيرى ملاكاً من الشمع موضوعاً على شجرة عيد الميلاد فيخلبه التمثال ويلح في طلبه حتى يحصـــل عليه ويثيره حصوله عليه ويعود الى بيته الحقير حيث امه السكيرة ، وينام . ثم تجد الرؤى احلام ساشكا غامضة لا شكل واضحاً لها بيد ان هذه الاحلام تهز نفسه بعمق وشدة : « فقد تمثل في ذلك الملاك كل الخير المشع على العالم وكل عـذاب النفس المعطشى الى المرح والراحة والسلام والرزانـــة الى الله » . ولكن ساشكا يعلق تمثال الملاك فوق الموقد فيذوب اثناء الليل . وتشير استحالة حدوث القصـــة واقعياً ـ فلا شك في ان غلاماً كهذا لا يمكن ان يضع تمثـــالاً من الشمع فوق الموقد - الى عنصر القسوة لدى الدريف بحيث اننا نتذكر موباسان . ومـــع ذلك فان سيكولوجية القصة عميقة نافذة لان الناس لم يكونوا يعرفون في عـام ١٩٠٠ ان تشرد الصبيان وشرورهم ترجع الى فقدانهم العطف والحنان .

ويرينا اندريف مثل هذا الاهتمام بالمرض النفسي في (اللص) . ويميل لصه يوراسوف ، المنحدر من عائلة من الفلاحين ، الى ان يعتبره الناس من الطبقـــة المتوسطة . فيسرق محفظة في بداية سفره بالقطار ، وتحدث سلسلة من المربكات والمقلقات فيتهم ويصبح مقتنعـــاً بان الناس يركبون القطار ليقبضوا عليه فيقفز من القطار مرتعبا ويموت . وتكمن اهمية هذه القصة في سيكولوجيتهـا

البارزية ، فيوراسوف يريد أن يهرب من شعوره بأنه سارق ويستمر في الانسحاب الى شخصيته الخيالية المتمثلة في الموظف هايتريخ الذي لا بد ان الجميع سيقبلونه باعتباره عضواً راسخاً أميناً في الطبقة المتوسطة . وهو لا يستطيع ان يفهم لماذا يسخر منه الناس حين يحاول ان يظهر معرفته بسوق البورصة ، او حتى حـــين يتحدث عن الطقس . وهو لا يدرك ان عدم ثقته هو نفسه بهويته هذه يجعـــله شديد الالحاح فيشعر بان الناس يستطيعون ان يروا انه مزيف وانه لن يفيده اي شيء في اخفاء ذلك . وفي بعض اللحظات تجعله سكينة الريف وهدوؤه حـــين يتوقف القطار يشعر بموضع الخطأ في نفسـه — اهتمامه الشديد بالنـــاس الآخرين وبعلاقته بهم . « الجحيم هو الناس الاخرون » . وحـــين يستعيد في ذهنه الماضي تمر في نفسه ذكريات الضعة والذل تكون الفقة اشد تذكيراً لنـــا بسارتر : « شيء غامض مخيف ، لزج متملق يمسك بخناق يوراسوف ويعانقـــه الف عناق والف شفة غليظة بقبلات رطبة غير نظيفة » وبعد ذلك ، حين تطربـــه الموسيقى الراقصة ، نجده راقصاً بارعاً : « كان جيداً ورشيقـــاً في رقصه ، ولم يعد هايتريخ الالماني او يوراسوف اللص وانما صار شخصاً لا يعرف هو عنـــه شيئاً » ويتضح ان الدريف يعرف عن علم النفس الجنائي اكثر مما يعرفـــه دوستويفسكي . فيوراسوف يتمتع بالنفسية الاساسية التي نراهـا لدى المجرمين الكبار لاستير وديتك وهومز وتشيزلي ، وتنسى بعد ذلك سنافروجين بطل دوستويفسكي .

ومن افضل قصص اندريف في فترته (الساخرة) قصته (الورقة الرابحة) وهي تحدثنا عن اربعة من الشيوخ يلعبون الورق دائما ويحلم احدهم بالظفر يوماً بأعلى الأوراق الرابحة في اللعب ، وفي يوم من الايام يتوفر له حظ كبير ، وبينما يكاد يعلن ظفره باعلى الاوراق ويمد يده ليتناول الورقة الأخـــيرة ، يموت بالسكتة القلبية . وحين ينظر الاخرون الى الورقة يكتشفون انه يكمل بها اعلى الاوراق الرابحة بالفعل وفجأة يدرك احدهم معنى الموت - ان الميت لن يعرف أبداً انه حصل على أعظم الاشياء ، الشيء الذي كان يتوق للحصول عليه

(٨)

طيلة تلك السنوات . وهـذا هو اقرب ما يبلغه اندريف من الادراك الديني ، هؤلاء الناس الذين لا يعرفون ما تعنيه الحياة والذين يبددون قدرتهم على الامل في ألعاب الورق ، والذين فقدوا الصلة نهائياً بحقيقة الحياة والموت معاً» .

وجميع هذه القصص الاولى مكتوبة ببساطة وبتعابير انسانية ولم يكن اندريف فيها قد جمح بعد لانشغاله بالرمزية بان يتدخل في فنه . ومع ذلك ، وكما يقول غوركي ، نجد ان هذه القصص خالية مـن المرح تماماً ، وكأنما كان اندريف يخشى ان يعبر عن شخصيته الطبيعية في مؤلفاته . ولا شك في ان هذا هو ضعفه الرئيسي . ولكن أشد الامور اضعافاً لقوته كان ميله الى تشويه كل شيء ليناسب مخططاً سابقاً مشبعاً بالعدمية . وهو لا يسمح لمدركاته بان تعبر عن نفسها تعبيراً بسيطاً باعتبارها نظرات الى الحياة ، وانما يحول كل شيء نحو اثبات فكرته الاساسية : لا جدوى الحياة . ولعل افضل مثال على ذلك قصته (الهوة) ونجد فيها المبدئين مثاليـين يقومان بمسيرة في الريف . هما متحابان ولكنهما خجلان وهما يتحدثان عن الحب حديثاً يذكرنا بقصائد شيللي . ويمران بثلاثة شحاذين ويتبعها الشحاذون ويهاجمونهما ويضربون الشاب ويفقدونه الوعي ثم يغتصبون الفتاة . وحين يعود الشاب الى وعيه يجد الفتاة غائبة عـن الوعـي عارية . ويتملكه الرعب في البداية ويحاول ان يغطيها ولكن لـه لجسدها يثيره فيغتصبها هو أيضاً» . ونجد عبارات اندريف الاخيرة في القصة ميلودرامية تماماً : (اجتاح ذهنه رعب ملتهب خلال لحظـات قصيرة وفتح امامه هوة سوداء عميقة ثم ابتلعته الهـوة) . ولكن اندريف يفلح في تبيان قصده ويقربه هذا من فيده كند وموباسان : فالانسان لا يدرك قوة غريزته الجنسية التي هي أقوى من القتيلة .

وشعر اندريف باعتباره كاتباً مشهوراً بالحاجة الى تنصيب نفسه نبيـاً للعدمية . وكان ايضاً يحسد ارتسيباشيف على نجاحه . واصبحت قصصه تدريجياً أشد رمزية . وصارت تسيطر عليها فكرة استحالة التفاهم البشري . ونجد في (الاكذوبة) ان الرجل يشك في اخلاص عشيقته له فيقتلها طعناً بسكـين .

وبعد ان يقتلها يدرك انـه لن يكون في وسعه ان يكتشف الحقيقة بعد ذلك وانه قد خلد الاكذوبة . وفي (الصمت) تنتحر الابنة العصبية لأحد القسس بعد ان ترفض التصريح بما يعذبها ثم تصاب زوجة القس بالشلل ولا تستطيع ان تجيب القس حين يستعطفها ان تغفر له . وفي (الضحك) نجد شاباً مغرماً غراماً تعساً فيرتدي ملابس نبيل صيني ويضع على وجهه قناعاً من الخشب لا يتحرك فيضحك منه الجميع وحين يعبر الشاب عن تعاسته للفتاة في الحفلة تصغي له بعناية بينما تتجه نظراتها بعيداً عنه بيد انها تنفجر ضاحكة حين تنظر اليه .

وهنالك شيء من الزيف في هذه الاقـاصيص . وبالرغم من ان القناع هو تعبير عن جمود الوجه البشري وعدم قدرته على التعبير عن عذاب الذهن الا ان القصة ما تزال تثير الشك . وان تعبير تولستوي صحيح : فاندرايف يسخر فقط ولا يكتب بدافع حاجة داخلية في نفسه للتعبير .

واما في قصصه الدينية الثلاث (يهوذا الاسخريوطي) و (لازاروس) و (بن طوبيا) فان الاهتمام بالدين ما هو الا اهتمام سطحي . وقصة (يهوذا) محاولة ذهنية مفتعلة اخرى تشبه قصته عن الرجل الذي يصبح قديساً ليختبر حماقة المؤمنين . فهو يهتم فقط بالسؤال : أليس من المحتمل ان يكون يهوذا قد حاول مساعدة المسيح على اكمال رسالته بالصلب ، وانه فعل ذلك بالرغم من انه كان يعرف ان التاريخ سيسميه خائناً؟ . ولعل يهوذا كان يعبر في ذلك عن تضحية هائلة بالنفس ليكون اعظم تلامذة المسيح . ونجد هنا ان اندريف يحاول ان يزيد من اعجاب المعجبين به ومن حسد اعدائه له ، وذلك بقلب القيم جميعاً رأساً على عقب . ولكن الهزة التي كانت تثيرها هذه القصة تلاشت بعد خمسين عاماً ولم تعد تلوح الآن اكثر من محاولة ظريفة متعلقة بزمانها فقط .

اما (بن طوبيا) فهي اشد اختصاراً واستقامة ، وهي تحدثنا كيف ان بن طوبيا كان يعاني من الم شديد في اسنانه في يوم صلب المسيح ، وتسير القصة من وجهة النظر الخاصة بألم اسنان بن طوبيا ، ولا يكون اعدام هذا الشخص اليهودي الآخر المدعي بالنبوة غير حادثة عارضة لا اهمية لها على ضوء ألم اسنانه . ونجد

ان فكرة اندرييف هنا هي اكثر عمومية من فكرة قصة (يهوذا) . والحق هو في جانب غورني حين يقارن هذه القصة مع قصة اناتول فرانس (الحاكم الروماني لبلاد اليهود) ولكن المقارنة تكشف عن جهل اندرييف بتاريخ تلك الفترة . ولما كان اندرييف ضد الثقافة فاننا نجده ضعيفاً في قصصه التاريخية .

ولعل (لازاروس) هي اشد قصص اندرييف تشاؤمية ، بل انها جوهر عدميته . فقبل ان يخرج لازاروس من الموت الى الحياة يدرك تفاهة الحياة البشرية ،وكل من ينظر الى عينيه يدرك ذلك ايضا .ويأتي لمواجهته نحات روماني مشهور ويعود وينحت شكلاً أسود رهيباً توجد تحته فراشة منحوتة نحتاً جميلاً دقيقاً . ويحطم احد اصدقائه الشكل الاسود الرهيب تاركاً الفراشة وحدها . وحين يتحدث اصدقاؤه عن الجمال حديثا مطولاً ينفجر النحات قائلاً : « كل هذا هو كذب » . وبعد ذلك يستدعي الامبراطور اوغسطس لازاروس لأنه يقبل بالتحدي ويرغب في النظر الى عينيه ،ولكنه يدرك ايضا ان الحياة تافهة بيد انه يقرر ان يتغلب على هذا الادراك من أجل رعيته ويأمر بقلع عيني لازاروس ومن ثم يقضي لازاروس أيامه جالساً على صخرة ومحلقا بدون ان يبصر .

وتذكرنا قصص اندرييف الدينية الثلاث باوسكار وايلد . اذ نجد فيها نفس اللغة الانجيلية المزيفة التي نجدها في نثر اوسكار وايلد الشعري . ثم اننا لانحتاج الى تذكر احاديث اندرييف مع غوركي لندرك انه كان مثل وايلد يميل الى تدمير وحبه الاصيل بالاسراف في سرد التفاصيل . ونجد لديه ايضاً نفس التشاؤم الرومانتيكي الذي نراه في حكاية وايلد عند المسيح . اذ يسير المسيح في مدينة ويعنف سكيراً فيقول هذا له : (لقد كنت مجذوبا مرة فشفيتني . ما ذا علي ان افعل بعد ذلك ؟) ثم يعنف المسيح رجلاً يتعقب بغياً فيقول له الرجل انه كان اعمى فشفاه المسيح . واخيراً يرى المسيح رجلاً شيخاً يبكي وحين يسأله : لماذا تبكي ؟ يقول له الشيخ: لقد كنت ميتاً فاعدتني الى الحياة . فماذا يمكنني ان افعل غير أن أبكي ؟ واندرييف مثل وايلد في ميله الى الحديث عن خطايا الجسد حديثاً هامساً . وقد قال مرة لغوركي : ليكن هنالك حفل

للجسد . وهو يتحدث حديثاً رومانتيكياً عن البغايا ، ولا شك انه لو قرأ قصيدة وايلد عن بيت البغي لأعجب بها . ويشير غوركي ايضاً الى ان عدمية اندرييف لم تدخل في شؤون حياته الخاصة لانه كان جائعاً الى الشهرة والمديح، والحاجة الى التأثير على الناس هي اهم عنده من التعبير الصادق عن مشاعره .

ولم تزد سنوات التأليف في حياة اندرييف على عشرين سنة ، وكانت السنوات العشر الاخيرة سنوات تدهور مستمر ،واصبحت مؤلفاته أشد(رمزية)واضعف بكثير ، ولديه قصة اسمها (الجدار) وهي تكشف لنا عن أسوأ نقاط الضعف فيه وخاصة الصفة المسرحية وهي رمزية تماماً ،ويرويها مجذوم يقف عند جدار هائل يمتد امتداد الافق . ويصف اندرييف في صفحات عديدة بؤس ولامبالاة الناس الآخرين اذ يلعب بعضهم لعباً لا معنى لها ويهملون رجلاً يموت من الجوع على بعد بضعة اقدام عنهم . وهنالك اساطير عن ناسك عجوز افلح في احداث ثقب في الجدار (ويرمز هذا الجدار الى القديسين والمتصوفة) وينفق الآخرون العمر بحثاً عن ذلك الثقب الاسطوري ، ويحاولون وسائل عديدة لعبور الجدار من غير ان ينجحوا في ذلك . واخيراً يحث الراوية الناس فيهجمون على الجدار محاولين تهديمه بمجموعهم ،الا ان الكثيرين منهم يسحقون ويموتون ، ويحاول الراوية اقناعهم بالاستمرار في مهاجمة الجدار لأن كل جثة اضافية هي خطوة اخرى نحو اعلى الجدار ، ولكنهم يهملونه ويعودون الى لا اكتراثهم السابق .

وتذكرنا القصة بقصة جيمس تومسن (مدينة الليلة المرعبة) وهي تشبهها في عدم نجاحها في اقناع القارىء . فهي لا تحاول البحث في مسألة ان الحياة تافهة غير مجدية كما يفعل شوبنهاور مثلاً ، وانما تضع المسألة على الطاولة وحسب . ولا شك في ان رؤيا (الارض الخراب) هي اعمق من القبول العادي للحياة الذي هاجمه اندرايف في قصصه الأسبق، ولكنها ما تزال في نصف الطريق .وان من يملك هذه الرؤيا بصورة اصلية يكون معذباً بها وهي تفرض عليه الاستمرار في البحث عن (الثقب في الجدار) . ولا تكون الحلول واحدة دائماً وقد تختلف اختلاف حيوية تشاؤمية عن قبول الموت للمسيحية

الكاثوليكية الانكليزية . الا اننا لا نجد لدى اندرييف ما يدل على انه بذل اي مجهود للسير وراء مرحلة (الارض الخراب) ويمكننا ان نصف مؤلفاته بعد ذلك بانها عدمية بصورة زائفة .

الا ان هنالك استثنائين يمكن ان يقال عنهما انهما من افضـــل ما كتب اندرييف وهما يتمثلان في قصة (السبعة الذين شنقوا) ومسرحية (اللعنة) وقد كتبهما في عامي ١٩٠٨ و١٩٠٩ . وتتناول القصة الايام الاخيرة من حياة خمسة شبان ثوريين واثنين من القتلة . وهي في معظمها دراسة دقيقة للسبعة المحكومين تبين مواقفهم المختلفة من الموت، ونجد فيها ان اندرييف يكشف عن نفسه كالعادة باعتباره العالم النفسي الذي يمتاز بالعمق . فجميع الثوار يواجهون الموت باغتباط والمرأتان بينهم هما اشد الآخرين شجاعة . اما القاتلان فهما جبانان امام الموت . والمشهد الاخير الذي تقطع فيه الحبال ويتم انزال الجثث على الثلج وتؤخذ الى السجن هو مشهد مؤثر جداً ،ولعله افضل اعمال اندرييف الفنية ثم ان محتوياته تمثل شيئاً مختلفاً . ورغم ان السبعة يرفضون جميعاً كلمات القس المطمئنة في النهاية الا ان اندرييف يوحي الينا بان ارواحهم هي الآن في الجنة . ثم اننا لا نستطيع مطلقاً ان نعتقد بأن اندرييف كان مقتنعاً حقاً بأن ثورييه هؤلاء كانوا جديرين بأية قيمة لأن وجهة نظره في مؤلفاته الاخرى تقف ضد ذلك . ومن المحتمل انه كتب القصة ليحظى برضى الثوريين والحركة الثورية التي بدأت بشجب مؤلفاته لرجعيتها المتنامية . ولعل حساسيته الشديدة للنقد ولتغير شهرته تؤيد هذا الرأي .

اما (اللعنة) فهي تفسير اندرييف لكتاب، أيوب فاللعنة هي الشيطان الذي يطلب من حارس ابواب الابدية ان يكشف له عن جواب لمشكلة الوجود ليستطيع ان يساعد البشر، وحين يرفض طلبه يهبط الى الارض ويحاول ان يغري رجلاً عجوزاً هو داڤي لايتر يموت من الجوع في مدينة روسية، ولكن الرجل لا يخضع للاغراء فيغري الشيطان جمعاً من الناس بقذف العجوز بالحجارة حتى يموت . وبعد ذلك يسأل الشيطان حارس الابواب الا يكشف موت لايتر عن

تفاهة الحياة ولا جدواها وعن فشل الحب والفضيلة . ولكن حارس الابواب يقول ان الشيطان لن يفهم ابداً الغرض من الطيبة والحياة ويجيب الشيطان على ذلك بالتحدي واللعنات .

ويلوح اندرييف هنا وكأنه قد غير وجهة نظره كلها اذا كان يقف الى جانب لايتر وحارس الابواب . وهذا العجوز هو من ابرز شخوص اندرييف . اما اذا كان اندرييف يميل الى نوع غير منطقي من نظرية الحيوية فانه لم يفلح في تطوير مبدء هذا . وهنالك مسرحيات اخرى مثل (ذوو الاقنعة السوداء) و (حياة الانسان) و (ذلك الذي يتلقى الصفعة) وهي رمزية بصورة شديدة وهي بصورة عامة سيئة . ونجد في (سافا) بقايا مما كان عليه اندرييف سابقاً، فهي تروي قصة الثائر الذي يريد ان يحطم تمثالاً مقدساً يصنع المعجزات للناس بالديناميت لكي يثبت (للرعاع) ان الديناميت اقوى من الدين ، ولكن (الرعاع) يمزقون الثائر ارباً ارباً . ومن مسرحياته الاخيرة (البروفسور ستوريتسن) وهي تصوير مؤثر للفشل الشخصي الذي يصيب مثقفاً مثالياً — وهذه هي من الفكرات المألوفة في الادب الروسي منذ شخصية رودين لتورجنيف — ولكنها فشلت في استعادة شهرة اندرييف . واما روايته الطويلة (ساشكا زيكوليف) التي الفها في عام ١٩١٢ فقد تلقاها الجمهور بلا اكتراث . واما آخر شيء كتبه فكان رجاء وجهه الى الحلفاء لانقاذ روسيا من البلاشفة .

ويمكننا ان نعتبر اندرييف مثالاً غريباً من امثلة الزيف الفني . فقد بدأ نجاحه برواية (الضحك الاحمر) وهي تروي مآسي الحرب وتبدأ بكلمتي : الجنون والرعب . وبعد ثماني عشرة سنة نجد ان روايته الاخيرة (التي لم يكملها) والتي عنوانها (مذكرات الشيطان) ما تزال تنظر الى العالم نظرة عدمية . وكان اندرييف خلال سنوات التأليف قد وقع تحت مؤثرات كثيرة ، فان (الضحك الاحمر) تأخذ الكثير عن تولستوي . وحتى ادكار آلن بو أثر بعض التأثير على اندرييف ،وخاصة قصة بو (قناع الموت الاحمر)وهكذا بدأت الفترة (الرمزية) . ولم يتطور اندرييف تطوراً حقيقياً، وانما كان ينتقل من تأثير الى

تأثير ، وكان يحمل اندحاريته القديمة نفسها وانما كان يغير وجوهها .

ومع ذلك فان من الخطأ الحكم على اندريف بانه تشاؤمي غير مخلص في تشاؤميته ، لأن مذكرات غوركي وحدها كافية لاثبات اخلاصه لها . فمؤلفاته الاولى هي حصيلة احتدام معنوي اصيل وهي تنبض بالحياة . ولكن مأساة اندريف الفنان هي انه كف عن الاهتمام بالحياة لان مؤلفاته الاخيرة كانت فرضيات حسابية مكرسة لبيان فكرته السخيفة القائلة بان الحياة لا تستحق ان تعاش . وانا استخدم كلمة (سخيفة) لأن الامور التي حاول بيانها كانت زائفة ، فاذا لم تكن الحياة تستحق ان تعاش فان القصص لا تستحق ان تكتب أيضاً . وقد ظل جانب كبير من اندريف غير متطور : مراهقته الحساسة الخاصة الطامحة الى الشهرة والعطف العام وميله الى التألم ألماً عميقاً بسبب سوء التفاهم . ولم يحاول مطلقاً ان (يعيش مع) تشاؤميته ، وهو مثل شوبنهاور في استمتاعه بافضل ما في الحياة . ففي (يوم الغضب) تجده قادراً على كتابة اقوى دفاع عن الحرية . والحق ان اندرايف هو صورة مطابقة لاحدى شخصيات دوستويفسكي ، وهو يثبت صحة قول الدوس هكسلي بأن شخوص دوستويفسكي هي غير معقولة ولا صحيحة في اساسها . ولعلها نماذج مفتعلة للناس الحقيقيين ، الا انها حالما تترجم الى الواقع يتضح فجأة ان هنالك شيئاً ناقصاً من تركيبها . فلا بد ان المخترع لم يحسن التزييف في مكان ما فابرز نوعاً من الضعف الانساني يظهر العذاب الميتافيزيقي . ومثل هذا ليس صعباً قط ، وقد اعلن اندريف عن نفسه باعتباره الشخصية الدوستويفسكية ، والانسان الميتافيزيقي ، أو ستافروجين حياً ! مع انهماكه الشديد في رؤياه القائلة بان الحياة غير معقولة ولا مجدية . وحين نتفحص اندريف فاننا نكتشف ان هذا الكيان الميتافيزيقي ما هو الا الغرور المجروح في بعضه ووجع الاسنان في بعضه الآخر . ومع ذلك فانه ليس مزيفاً كل الزيف ، فلو كان جسمه اقوى ، ولو كان طبعه اشد بحثاً وتمحيصاً ، لصار اعظم من دوستويفسكي بكل بساطة . فقد كانت لديه ميزات دوستويفسكي ولكن لم تكن لديه قوته ، وكان يملك ادراكه ولكنه لم يكن

يملك ارادته . ولعله أعظم فشل أدبي فني شهده عصرنا هذا .

٢ . صاموئيل بيكت

استطيع ان اتذكر كاتباً واحداً فقط استطاع ان يقبل مضامين التشاؤمية بالزهد وبالمنطقية اللذين قبلها بها اندريف . وهذا الكاتب هو صاموئيل بيكت . وتعطينا المقارنة بين الاثنين ملاحظات هامة ، لان اندريف اعتبر نفسه خليفة دوستويفسكي ، بينما يقول بيكت عن نفسه انه خليفة جويس وكافكا . واذا اخذنا بنظر الاعتبار تشابه نشأتيهما فان اختلاف طريقتيهما سيدهشنا . كما ان المامنا بالعلاقة بين تشاؤمية اندريف ومخلوقاته الفنية سيسهل علينا دراسة بيكت .

لقد ذهبت مؤلفات بيكت الى مرحلة لم يبلغها كاتب آخر في اتجاه التجريبية (الساكنة) وقد اوصل الاحتجاج على السأم البشري والشقاء الى درجة ان هدفه من ذلك ضاع في خضمها — وهدفه هو طبعاً ابلاغ الآخرين بفحوى ذلك الاحتجاج .

وقد قورن نتاج بيكت بنتاج جويس دائماً ولعل العلاقة بينهما بدأت باسطورة تقول بان بيكت كان في البداية سكرتيراً لجويس . ومثل هذه المقارنة سخيفة ، فالتشابه الوحيد بينهما هو انهما كانا معاً من مدينة دبلن ، وكان جويس مهتماً باللغة في حين ان مفهوم بيكت للغة كان في مرح مفهوم هانسارد لها . وقد شبهت رواية (يوليس) بالمدينة التي اذا دخلتها من اي جانب وجدت طرقات غير مألوفة ومظاهر لم تشاهدها من قبل . اما صفحات مؤلفات بيكت فانها متشابهة . ثم ان وجهة نظره في الحياة تلوح دائماً هي هي لم تتطور ولم تتغير . ولو تم دمار جميع مؤلفاته في كارثة ما ولم يبق الا مؤلف واحد ، فان ذلك لن يغير شيئاً ، فكل واحد من مؤلفاته يمثل بيكت كله .

ترى ماذا يريد بيكت أن يقول ؟ اننا نرى في (نهاية اللعبة) ان احد الشخوص يروي قصة تلوح نموذجية . اذ يذهب رجل الى الخياط من اجل سروال ولكن الخياط يمعن في الابطاء فيقول اولاً انه أفسد مقعد السروال ثم يقول ان هنالك خطأ في مكان آخر . واخيراً يصرخ الرجل غاضباً : (لقد صنع الله العالم في ستة أيام وانت لاتستطيع ان تخيط لي سروالاً في ثلاثة شهور) . ولكن الخياط يجيب قائلاً : (ولكن ياسيدي العزيز انظر الى العالم ، ثم انظر الى السروال الذي اصنعه لك .) وهذه هي شكوى عمر الخيام القديمة في الواقع.

وتستمد مؤلفات بيكيت من جذور سبقتها — وخاصة بعض قصص تشيخوف مثل (كوسييف) وتعتبر هذه القصة نموذجاً لجميع مؤلفات بيكيت فهي تبدأ هكذا : (لقد حل الظلام وسرعان ما سيهبط الليل ، ورفع كوسييف الجندي نفسه قليلاً من الأرجوحة التي كان مضطجعاً عليها ... وقال فيما يشبه الهمس : أتسمع يا بافيل ايفانيتش ؟ لقد أخبرني جندي في سوشان بان القارب الذي كان فيه اصطدم بسمكة هائلة وأحدث ثقباً في بطنها . ولكن الرجل المضطجع على الفراش كان صامتاً ، وكأنه لم يسمع .) فهذا هو الجو الذي يشيع في (بانتظار غودو[1]) . ان كوسييف يضطجع ويثرثر ثرثرة لا معنى لها وهو يصاب أيضاً بنوبات طويلة يتذكر فيها البيت . وأخيراً يموت ويلقى بجثته في البحر فتغطس رويداً في الماء الأخضر ، ويقترب منها سمك القرش ويلتهمها .

وفي رواية بيكت الاولى (مورفي) يجلس شاب عارياً في مقعد هزاز ويتأمل في لا معنى الوجود ، الوجود الذي يتألف من شيئين فقط : ارتداء الملابس وخلعها . وهو يجلس هنالك وكأنه ينتظر علامة من الله : (أخبرني عم تدور الحياة وسأحاول ان افعل شيئاً . ولكن لماذا (يتعين علي) ان أخرج

---

(١) (بانتظار غودو) داخل في اسم غودو علاقة ما بكلمة (God) التي تعني (الله) .

وأعيش ؟) ولكن بيكيت يخجل من الالقاء بالعبارات او الأسئلة عن الحياة

وأقرب ما يصل اليه في ذلك هو [illegible] يقول مورفي [illegible] ان [illegible] هي تجوال بحثاً عن بيت . وهناك روعة في قصة بيكت الاولى تذكرنا بقصة ويست (حياة بالسو ستيل الحالمة) ثم ان موت مورفي عرضاً في النهاية يلوح غير عمد تماماً مثل موت كوسييف والآنسة لونلي هارتس .

وأما ثلاثية بيكت (مولوي) و (مالون يموت) و (اللاسمي) فهي غير قابلة للقراءة لانها تشبه حديث السيدة بلوم مع نفسها مستمراً طيلة اربعمائة صفحة تقريباً . وتبدأ بمولوي جالساً في غرفته ، وأما الكتاب فهو (تيار وعيه) ويستغرق الأمر ثماني صفحات لوصف كيف انه جمع ست عشرة حصاة ووزعها بين اربعة جيوب ثم أعد طريقة يمصي بها كل واحدة منها بدورها بدون ان يمصي واحدة منها مرتين . ويلوح ان هذه الكوميديا الاحصائية العرجاء تدين بالكثير لمقاطع مماثلة في (نشوء الاميركان) لجرترود ستاين وبعد تسعين صفحة من مثل هذا ينتقل الكتاب الى قصة ترويها شخصية اخرى طلب من صاحبها (البحث عن) مولوي . وتلوح هذه القصة اشد هدفية وتصطبغ بطابع القصة البوليسية ولكنها تنتقل حالاً الى حلم كافكائي . (بل ان كل ما كتب بيكت هو انطلاق من — طبيب ريفي — لكافكا) . وتبدأ القصة هكذا : (الوقت هو منتصف الليل ، والمطر ينهمر على النافذة) ثم لا يعرف القاريء ما الذي يحدث في القصة ، فالمفروض ان هذا الشخص يبحث عن مولوي ويطلب منه بعد ذلك ان يعد تقريراً ، وفي النهاية يقول : (ثم عدت الى داخل البيت ومضيت اكتب ما يلي الوقت هو منتصف الليل والمطر ينهمر على النافذة . لم يكن الوقت منتصف الليل . ولم يكن المطر ينهمر) والقاريء الذي يغرق في حيرة هذه القصة يشعر بأنه لا يتعاطف مطلقاً معها خاصة في بداية الرواية الثانية (مالون يموت) اذ انها تبدأ هكذا : (في القريب العاجل ساكون ميتاً تماماً في النهاية بالرغم من كل شيء) . ويستغرق الامر مائة صفحة الى ان يموت مالون ونجد غموض بيكت المألوف ايضاً : (يلوح ان هذه هي غرفتي فانا لا

استطيع ان اجد تفسيراً آخر لسبب بقائي فيهـــا) . واما آخر عبارات (اللاسمى) فهي كما يلي : (عليك ان تستمر ، انني لا استطيع ان استمر ، سأستمر .) الامر الذي يفسح لنا المجال للادلاء بتعليق واحد فقط عـلى ذلك وهو : (لا سمح الله !) ويلوح ان الثلاثية كلهـــا هي تفصيلات مستمدة من (كيرونش) لا ليوت . فالعجوز يجلس في غرفته (منتظراً المطر) ونجد نفس الاشارات الجزئية المتقطعة الى شخصيات وحوادث من حياة العجوز الماضية .

ولدينا شعور بان بيكت ما هو الا استطالة من مزاج اليوت الأول بشكل زنزرة . بل ان وصف بيكت لمجموعة مؤلفاتـــه يمكن ان يكون من اشعار اليوت ايضاً :

« ... سمعت المفتاح
يدور في الباب مرة ويدور مرة واحدة فقط
ونحن نفكر في المفتاح ، كل في سجنه
يفكر في المفتاح ، مؤكداً السـجن . »

فكيف استطاع بيكت ان يثبت اقدام نجاحه المشكوك في أمره ؟ واعني النجاح المتمثل في اعتباره المؤلف الذي لا يتحدث عنه الا (المثقفون) ولكن احداً لا يقرأ له شيئاً مطلقاً . ونجد ان الجواب هو مـــا يلي بالتأكيد : بسـبب نجاح (بانتظار غودو) . وان ما يجعل هذه المسرحية ناجحة هو ان للشحاذين ميزة المهرجين الكوميديين العاديين .

ويلوح ان بيكت لم يكن راضياً عن نجاحها وخاصة في انتاجها المسرحي في لندن ، لانها برزت هنالك بشكل كوميديا ميتافيزيقية مرحة . وقـــد أحس بان تمثيلها هكذا أخفى تشاؤميته ، ولهذا فقد أعد مسرحية اخرى هي (نهاية اللعبة) لكي يبرز ما أراد . وفي هـــذه المسرحية اربع شخصيات : رجل في كرسي سيار ، وخادمه ، وأبواه اللذان يعيشان بدون أرجـــل في مزبلتين . ويحدث ابدع المشاهد حين يبدأ الأب بترديد صلاة الرب فيقاطعه الرجـــل في الكرسي السيار صارخاً : (النغل ! انه ليس موجوداً !) واخيراً يموت واحد

من الشخصين الموجودين في المزبلتين ام يموت كلاهما [illegible] نهائي يلوح فيه وكأنه يلخص عدمية بيكت : (انني لا افهم . انـه يموت . او انه انا . انني لا افهم ذلك ايضاً ... انني افتح باب الزنزانة واذهب . وان شدة انحنائي تجعلني لا أرى غـــير قدمي .. واقول لنفسي ان الارض منطفئة رغم انني لم أرها مشتعلة) وينطبق هذا على بيكت تمامـــاً ، فانه لم ير الارض (مشتعلة) قط .

وليس لهذه المسرحية نجاح مسرحية (غودو) بالطبــــع ، ولكن التشجيع الذي لقيه بيكت دفعه الى الاستمرار في تأليف المسرحيات وكأنه كان مرسلاً ليقنع العالم بان الحياة لا تستحق ان تعاش . ومسرحية (آخر أشرطة كراب) هي حديث ذاتي لعجوز متعب يسجل حديثه في شريط على جهاز التسجيل ، متذكراً ماضيه (١) . وامـــا المسرحية الاذاعية (كل ما يسقط) ففيها عدة شخصيات متعبة محطمة تتساءل بألم لماذا تخلو الحياة من المعنى وتمتلىء بالعذاب . وهنالك مسرحية اذاعية اخرى لا تزيد على كونها حديثاً ذاتياً طويلاً لعجوز آخر يموت على ساحل البحر .

ويلوح ان هنالك زيفاً يكمن في اساس مؤلفات بيكت . فمن الممكن خلق أدب ممتاز بفكرة اندحارية — كما فعل الدريف احياناً بـــل ان من الممكن الدفاع عن الانتحار أيضاً — كما فعل ارتسيباشيف في (مرحلة الانهيار) . ومن

---

١ — يلوح لي ان كولن ولسن متحيز ضد بيكت حيث انه يهمل عن قصد كثيراً من النقاط المهمة ، فكراب مثلاً لا يسجل مونولوجه وانما يعيد الاستماع الى ما كان سجله من اشرطة طيلة حياته وهذه هي فكرة جديدة في استمرار تطور الشخصية وفي التعليق على تفاهة هذا التطور ولا جدواه . واما في مسرحية (نهاية اللعبة) فلم يشر ولسن الى ان الرجل القاعد يمثل العقل الساكن وان الخادم يمثل الجسد والى الصراع الدائر بينهما وبالتالي الى (رمزية) بيكت العالية . علماً ان الأب والأم وهما في (المزبلة) يمثلان اللاجدوى .
— المترجم —

المكين الكتابة كثيراً عن شخص يموت كما فعل تولستوي في (ايفان ايليتش) ولكن الكتابة عن الفراغ والسأم تتطلب من المرء ان يقدم شيئاً آخر مقابلاً يمتاز بالامتاع ، وقد أدرك زولا ذلك جيداً حين ملأ مؤلفاتــه بالجنس . ولكن بيكت نجح عرضاً في الاتيان بالمزيج الصحيح في (غودو) فقط الا انه يبلوح لنا انه لام نفسه بعد ذلك على خيانته لتشاؤميته لانه وضــع بعض السكر على أفكاره .. وتذكرنا مؤلفاته التالية بذلك الذي أراد ان يضع سمفونية مستخدماً نغمة واحدة فقط .

والاعتراض الرئيسي على بيكيت عدم اصالته ، اذ تلوح مؤلفاته مزيجاً من اليوت وكافكا مع قليل من جويس . ونحن نعرف ان العذاب والحيرة يجب ان يعبر عنهما تعبيراً حيوياً — كما فعل ولفرد أوين مثلاً في قصائد الحرب مثـــل (التفاهة) و (القضيح) . ولعل عبارة اوين القصيرة : (ترى ماذا تفعل هنا ؟) تعبر تعبيراً كاملاً عن جميع مجلدات بيكت .

٣ — استنتاجات

ان الأكذوبة التي وصلت الى أقصى حدودها لدى بيكت هي نفسهـــا التي تكمن في فكرتنا عــــن العلم والفلسفة ، والتي تتمثل في القول بان واجب الانسان الوحيد هو ان يتفحص الكون وان ينظر خارجاً . ويعطينا فلاسفة معاصرون معينون مثل رسل انطباعاً بانهم يؤمنون بان كل ما عليهم ان يفعلوه هو أن يجلسوا في كرسي مريح ويبحثوا في (الحقائق) وان العقـــل المدرك والقابلية المنطقية تكفيان لتناول هذه الحقائق واستخلاص الجواب منهـــا . وهنالك طبعاً أكذوبة مقابلة تتمثل في صيحة بيلك : اهمل الفلسفة وانظر الى الفيلسوف . والحق ان العقل والمدركات لا يمكن الاعتماد عليها الاجزئيـــاً ، ولكن ليس لأي فيلسوف الحق في اعتبار نفســه قوة مفكرة صرفة (الا اذا كان يعمل في حقل

الرياضيات) والحالة الذهنية الوحيدة التي يجب ان تكون للفيلسوف هي النظر الفعال الى الجانبين داخلاً وخارجاً في الوقت نفسه . فــلا يكفي ان يكون الفيلسوف مثل باسكال الذي يشغل ذهنه بنواقصه وحسب وان يكون مثل رسل الذي نجد ان تفكيره الصافي يتشوه في كثير من الأحيان بشيء من الغرور .

ولكن هذه المشكلة لا تتضح اتضاحاً كافياً في الأدب . (فالسيكولوجيين) يحاول ان يصور العالم موضوعياً وان يظل كما يمكن ان يلوح لأي شخص . وقد صار الرومانتيكيون اشد ذاتية وتحدثوا بجرأة عن العالم كما كان يلوح (لهم) . وقد ادى هذا حتماً الى نوع من الخداع الذاتي . فالكاتب يجلس في مقعـــده المريح ويكتب عن رؤياه للعالم كما لو كان ينطق بالجبل . ثم انــــه يصدق نفسه تماماً كالفيلسوف . وهو يميل الى تقديم ردود الفعل الطبيعة المزاجية التي تتولد لديه نحو الحياة وكأنما هي نتيجة بحث وتمحيص دقيقين للكون كله . وفي قصة أدورد ابوارد (الأحد) نجد ان الشخص المركزي فيها يحصل على رؤيا عـــن هدفية التاريخ فتؤدي به الى اتخاذ قرار بالانضمام الى الجناح اليساري من الحركة السياسية . وهكذا فان القطرات التي حجرها ارتكها السأم في عصر يوم الأحد ، امتدت الى ما وراء السأم ، الى عالم (تستطيع) فيه ان تكتشف المعاني . ولسيلفن ولف لهيـــه رؤيا مشابهة عن هدفية حياته نفسها بعد يوم من السأم :

(وارتفع في نفسي ضحك منعش ... والتهب التيـــار الذهني وتذاكرت الخالد وموزارت والنجوم .)

فما كان جداراً خاوياً من اللامعنى يبدو بعد ذلك ليس بجدار قط ، الا انه يبدو كذلك فقط لأن قطرات الفنان وانفعالاته تظـــل مندفعة ومحاولة التشبث بشيء لتحطيم عدم الفهم هذا . وعلى الفنان الا يدرك نفسه باعتبــــاره قادراً على رؤية العالم وحسب وانما باعتباره قادراً على تغيير ادراكه هذا للعالم . فان بيكت ورسل مثبتان في اكذوبة غير متحركة ، وقــــد تقبلا الشكل الأول للمدركات . ونطرق عائلة نجدهمـــا يفشلان في ادراك ان للانسان (ارادة الادراك) بالاضافة الى الحواس وان هذه الحواس والمدركات يمكن ان تعدل

كما يعدل المقياس في التلسكوب .

وهذه الاكذوبة الثابتة هي التي جعلت السمك (يلهث على الساحل) وقد بدأت الرؤيا الواقعية مع بلزاك وزولا ، وكانت محاولة لاعطاء (الواقع) حقه بدلاً من استخدامه كمحيط تحدث فيه حوادث القصص . وبعد ظهور جويس بدأ الواقع يتطلب المزيد من المسرح رغم انه حطم (القصة) . وصارت رؤيا الواقعي تزيد دقة في الامعان والتدقيق واهتماماً بالوسائل و (بطرق الرؤية) . ولأن الواقعية ارادت ان تعبر عن نفسها بمزيد من الرقة والتفاصيل فانها ضحت بالقصة في سبيل ذلك . ويمكننا ان نرى ذلك في المؤلفات التي ظهرت خلال نصف القرن الأخير ، وخاصة مؤلفات جويس والمؤلفات الأخيرة لهنري جيمس (الذي اراد مثل جويس أن يعطي واقع اي موقف اعطاء مفصلاً ودقيقاً) وكذلك بروست ودوروثي ريتشاردسن وفرجينا وولف وسارتر ومؤلفات الروائيين الفرنسيين المعاصرين الشبان .

وقد يشعر القارىء العام بأن الصفة الأساسية في الادب تضيع في هذه التجريبية العالية ، تماماً كما يصعب على هاوي الموسيقى ان يبتعد عن موسيقى شونبرغ وويبرن الى التجارب المتطرفة التي يجريها بوليه وستوكهاوزن والبقية . بل ان الأدب الحديث والموسيقى الحديثة قد انقسما على نفسيهما الى تيارين ، الاول غامض الاعماق والثاني يمكن الاستمتاع به مباشرة . واذا وجدت في الموسيقى ان ما يؤلفه شونبرغ ودالابيكولا غير مفهوم فانت تستطيع ان تعود الى سيبليوس وبولانك وكارل أورف . وأما في الادب فان الخيال الحر قد بحث عن التعبير مرة أخرى في مختلف أنواع التصورات المتطرفة مثل قصص الاشباح والقصص البوليسي والقصص العلمي .

واذا اردنا ان نلخص بحثنا في (الواقعية) و (التشاؤمية) يمكننا ان نقول ان دراسة جماعة (الغثيان) في الادب الحديث تؤدي الى استنتاجات مهمة حول الخيال . فكما يقول سارتر : يعيش الانسان من اللحظة الى اللحظة وهو لا يستخدم الا القليل من قوة الارادة . وهو كالقطعة الخشبية المنسابة مع التيار

يدع الحوادث ان تسوقه وتحمله . ومن هنا تنشأ اهمية هذه العبارة (الغثيان)

عن صاحب الكازينو : حين [illegible]
هكذا ، فان الانسان يكون خاضعاً خضوعاً هائلاً لمشاعر السأم واللامعنى ، وقد استخدم ناقد ذكي معروف العبارة المدركة التالية : الغموض العظيم المتمثل في السأم البشري) . ويميل بيكت الى توجيه اللوم الى (الحياة) على هذا السأم ، وهو يشعر بان شخوصه جميعاً يشعرون بانهم كمرضى الاسنان الذين نسي طبيب الاسنان أمرهم فظلوا ينتظرون في قاعة الانتظار . ولم يعد يخلده قط انه قد يكون هو الملوم ـ أو شخوصه ـ على ذلك اللامعنى . ولعل هذا يرجع الى انه لم ير في التاريخ امثلة على الناس فعلوا غير ذلك ، فهو اذن يؤمن بأن الكائنات البشرية لا تتغير . اما الناقد الوجودي فقد يفسر العذاب والسأم اللذين يعاني منهما شخوصه باعتبارهما مطالبة بنوع جديد من الكائنات البشرية قادر على الارادة والاختيار .

فهذا اذن هو أساس أية نظرية للخيال ، أي صورة البشر المكتظين اكتظاظاً بائساً في الحاضر ، بدون ارادة وبكل تفاهة . وادراك انعدام الارادة هو (الغثيان) ، وتتشبع حضارة القرن العشرين وثقافته بهذا الشعور اذ يعبر عنه مؤلفون هم في اختلاف سارتر عن غورجييف وبعده عنه ، (وقد حاول غورجييف ان يفعل شيئاً حول ذلك) . فالانسان هو اذن عبد الحاضر ، واقع في مصيدة الزمن ، نتاج الظروف ، ولعبة القدر . وحين يريد (القدر) فانه يملأ الانسان بالحماسة والصحة والاوهام ، أما حين يستغني عن خدماته فانه يتركه جافاً منماً . ونجد ان هنري جيمس في (الوحش في الغابة) يقوم بدراسة رجل قدره هو أنه لن يحدث أي شيء له . واما في روايات توماس هاردي فان شخوصه خاضعون دائماً لاجتياح القدر لهم وان عذاب الاديب الحديث هو عذاب ادراك تلك الوضعية . (فالسمك الذي يلهث على الساحل) انما يلهث لانه اعتمد على (الواقع) و (الحقيقة) لتحرير الانسان والصعود به ، ولكنه يواجه واقع انعدام الارادة لدى الانسان وعجزه أمام السأم . وهكذا فان

صاحب الكازينو عند سارتر هو ايضاً من السمك اللاهث على الساحل حين تخلو الكازينو من الرواد .

فكيف يستطيع الانسان ان يحصل على الانفصال عن هذا (الحاضر) الذي يكتظ فيه وجوده اكتظاظاً لا مهرب منه ؟ وكيف سيهرب من هذه اليد الهائلة التي تمسك برقبته ؟ اننا حين نوجه هذا السؤال نكون قد بدأنا بتعريف التخيل .

*

الفصل الرابع

رُؤيـا العِلْمْ

كتب وايتهد مرة يقول : «ان مفهوم الحياة يعني بعض المطلقية في الاستمتاع الذاتي .» وينفذ هذا القول الى صميم مشكلة التخيل فلحظة ستيفن وولف حين يدرك موزارت والنجوم هي لحظة استمتاع ذاتي مطلق .

وقد نستطيع ان نقول ان الطبيعة تهدف دائماً الى انتـــاج كائن قادر على الاستمتاع الذاتي المطلق . فكانت الحيوانات الاولى منشغلة بالمحافظة على حياتها وبالبحث عن الطعام . واما الاستمتاع الذاتي فكان متعة أشد المخلوقات حماقة وخمولاً ، وكانت هذه المخلوقات تقع فريســة الحيوانات اللبونة العنيفة . وكان البقاء على قيد الحياة يعني صرف الانتباه عن الاستمتاع الداخلي نحو مخاطر العـــالم الخارجي . ونحن نفترض ان الانسان كان المخلوق الأول الذي فكر في الاتحاد مع آخرين من نوعه واقتسم معهم واجب الدفاع والحماية الذاتية . وحالما تعلّم سر بناء بيت في شجرة أو بحيرة وجــــد الوقت الذي يتيح له الاستمتاع الذاتي الذي كان قد تسبب في قتل الدناصير قبله . لكنه بدلاً من ذلك فضل مضاعفة العمل والانطلاق الى الأمام بسبب الكوارث الطبيعية . واليوم نجد ان أولى مشاكل الانسان في الغرب هي مشكلة وجود الكثير من وقت الفراغ . وان زيادة الشطط بين الصبيان وكثرة الجرائم الصغيرة وتفاقم الأمراض العصبية هي نتائج مباشرة لذلك . ومع ذلك ورغم كل هذا الفراغ فان الانسان يلوح ابعد عن (الاستمتاع الذاتي المطلق) مما كان قبلاً . صحيح ان هنالك الكثير ممـــا يجب انجازه على الصعيدين العلمي والاجتماعي ، ولكن هذا لا يبدل شيئاً من ان اتجاه المدنية هـــو نحو المزيد من السيطرة على العالم الخارجي . وحين يتم (بل اذا تم) ذلك فان

الانسان سيظل لا يعرف شيئاً عن فن الاستمتاع الذاتي المميز عن لذة الانجاز المادي .

وقد كان هدف الفنان والفيلسوف باستمرار هو التأكيد على الحاجة الى الذاتية . وهذا الواجب صعب ، لأن الحياة كانت منشغلة باستمرار بالصراع من أجل البقاء خلال ملايين السنين ، وهذا يعرقل الاستمتاع الذاتي المتجه الى الداخل في الكائنات البشرية عرقلة اوتوماتيكية .

١ ـ هـ . جـ . ويلز

وهذا أمر جدير بالتحليل مفصلاً لأن علاقته بمشاكل التخيل هي علاقة مباشرة . ونجد لدى هـ . جـ . ويلز مقاطع معينة في (تجربة في التأليف الذاتي) تستحق الاقتطاف هنا . فيبدأ ويلز الكتاب بالشكوى من انه لا يحصل على الحرية العقلية التي يحتاج اليها في التأليف :

(التورط هو نصيبنا العام . واعتقد بأن هذا الحنين الى الانطلاق من المزعجات والمتطلبات اليومية والامور الملحة ومن المسؤوليات والمغريات هو أمر تتقاسمه اعداد متزايدة من الناس الذين يجدون انفسهم فريسة أمور عليهم ان يقوموا بها بأنفسهم بسبب الأعمال المتخصصة أو المتميزة التي يؤدونها ... وقد كانت معظم المخلوقات الفردية منذ بدء الحياة واقعة ضد تلك الأمور طيلة الوقت ، وكانت مسوقة باستمرار بالخوف وبذلك الحنين .. وقد وجدت في مأساة الحوادث المباشرة لذة كافية ومملة للنفس ... الا انه ببزوغ فجر التبصر البشري وبظهور الفائض العظيم من طاقة الحياة، مما كشف عنه القرن الأخير أو نحوه، فقد برز تحرر مستمر للانتباه من الأمور اليومية، اذ يستطيع الناس ان يتساءلوا الآن عن شيء، كان السؤال عنه قبل خمسمائة عام يعتبر من الأمور الاستثنائية . وهم يستطيعون ان يقولوا : اجل ، انك تكسب عيشك

وتعيل عائلة وانت تحب وتكره ولكن : ترى ماذا تفعل ؟) .

(وابتعدت مفاهيم العيش تدريجياً عن الصفة المباشرة [illegible] الانسان المتمدن الحديث عن جميع أشكال الحياة السابقة ... فنحن العاملون المثقفون المبدعون، نعيد صب الحياة البشرية ...)

(ونحن مثل المخلوقات البرمائية الأولى نكافح لنخرج من الماء الذي كان يغطي نوعنا ، الى الهواء محاولين التنفس في محيط جديد ...)

(ولا ارغب الآن مطلقاً في العيش مدة أطول مما لم يكن في وسعي ان أعمل ذلك وفقاً لما اعتبره شغلي المناسب ... انني اريد ان يفيض تيار هذه الحياة اليومية كله من أجلي ... اذا كان ما احبه عملي سيظل وسيزيد معنى الالزامية اليومية فيه ... بذلك الشرط فقط .)

فهذا اذن هو (الفنان) الذي يدافع بكل وضوح عن مزيد من (الاستمتاع الذاتي) والذي يريد ان يقلل من الالتزام بالعالم الخارجي .

ومع ذلك فمن الخطأ افتراض ان مشكلة الفنان الوحيدة هي كونه متورطاً في الحوادث . فالعراقيل الداخلية هي حقيقية أيضاً ، ومن الجدير بنا ان نحاول تعريف هذه العراقيل الداخلية وطبيعتها .

فالصراع بالنسبة للكائن البشري المتمدن هو بين متطلبات المحيط والرغبة في الجلوس والاستمتاع بالحياة (كما هي) . وتستحق منا هذه العبارة (كما هي) بعض التحليل .فلو فرضنا ان احد رجال الأعمال عاش حياة طويلة حافلة بالعمل الشديد واستطاع أخيراً أن يحصل على ضمان ثابت لنفسه ولعائلته، ووفى بجميع الالتزامات الأخرى التي يشعر بأنها ملحة – سواء كان هذا نحو حزب سياسي أو غير ذلك . فله الآن الحق في الراحة في بيته الريفي وفي صرف ذهنه عن المشاغل العملية وفي تأمل الحياة والعالم أخيراً . واذا كانت عنده هوايات فلا شك في انه سينهمك فيها ، واذا كان ميالاً الى الملذات الأخرى – كالخمارات الباريسيات مثلاً أو الأفلام الخليعة – فلا شك في انه سيتمتع بذلك أيضاً . لقد اتم (واجبه) الآن وقد يكون الواجب من المتطلبات الدينية أو مسؤولية نحو

المجتمع المتمدن ، وعلى أي حال فان معنى هذا الواجب يكون مفروضاً مـــن الخارج . فيستطيع الآن ان يفرض معناه هو على الحيـــاة . وهنا يجيب سالوك على السؤال الحرج الثاني : ما هي قيمة الحياة حقاً ؟ وماذا يستطيع ان يحصل عليه من الحياة رجل ليست تشغله مشاغل مادية ولا مسؤوليات ولا التزامات؟

يعطينا تشارلز لامب احد انواع الأجوبة في مقالته عن الانسان المتقاعد . فموظفه العجوز الذي يتقاعد أخيراً على راتب تقاعدي ويستمرئ حريته يعلن: اني اؤمن حقاً بأن الانسان بعيد عن عنصره طالما كان فعالاً . وأنا من أنصار الحياة المتأملة كلياً . والحرية عنـــده تعني التجول بين المكتبات والتمشي في الحدائق العامة مراقباً : البؤساء المساكين الذاهبين الى العمل . ولكن مفهوم هذا الموظف العجوز للحرية يتوقف هنا، فليس هنالك شيء من الفطرات الغريبة عن أشكال وانماط اخرى من الكينونة وعن نشوات صوفية يحصل عليها من الحلقة في عرنوس الذرة ، ولا شيء مما اعتبره ورد زوورث أو تراهيرن او بليك جوهر الحرية .

وما لم يكن الانسان شاعراً أو متصوفاً فان مفهومه عن (قيمة الحيـــاة) يكون مقرراً بموجب رموز مادية معينة. ولذلك فنحن نرى اناساً يتحمسون حين يقرأون في الصحف عن اختبار قنبلة هيدروجينية جديدة أو عن التضخم النقدي المتوقع او زيادة في معدل ارتكاب الجرائم الجنسية . فتكون حياتهم كميزان البقال ، فمن ناحية بضعة أثقال معينة ، وفي الناحية الأخرى كيس من السكر ، فاذا اضيفت ملعقة اخرى من السكر ارتفعت الأثقال . ولم تعد الحياة تستحق ان تعاش وهنالك من الألم اكثر مما هنالك من اللذة .

ولكن هذا هو أمر حتمي . فكل ادراك انساني هو محدود ولا يستطيع ان يشتمل على كل ما في الكون ويعي كل شيء قبل ان يقرر ما هي قيمة الحياة. الا ان قيمة الفنان تكمن هنا . فهو يحتج في الواقع قائلاً ان قيمة الحياة هي اكثر من أي بؤس أو عنت . وهو يحاول ان يبقي الباب مفتوحاً امـــام اللامعقول وامام قوى التأكيد . ولكي يعيش البشر ولكي يجعلوا عليهم ان يقبلوا مـــا

يتوصلون اليه من الأحكام عن الحياة . والشاعر [illegible] يفكر في اتخاذ عمل ما قد يريد اجابة على السؤال التالي : مـــا هي أقصى إمكانياتي ؟ ولكنه لا يؤجل مسألة العثور على عمل الى ان يجد الجواب على ذلك السؤال . ولا بد أن يختار بين أفضل الأعمال المعروضة ويؤلف اختياره نوعاً من الحكم على قيمة الحياة . وهو يستمر في فعالياته بطريقة تشير الى مثل هـــذه الأحكام طيلة حياته . والشاعر يحاول ان يذكّرنا باستمرار بان مثل هـــذه الاحكام هي أحكام موقتة اضطرارية وانها تهمل معظم الكون .

وحين يعلن ويلز انه يرغب في الاستمرار في العيش فقط اذا كانت (الحياة) تعني النشاط العقلي الصرف ، فانه يعلن في الواقع انه من الآن فصاعداً لن يعتبر الأحكام الفورية الاضطرارية على الحياة ذات قيمة او اعتبـــار . والاستمتاع الذاتي هو مرادف للنشاط النشوئي الهادف الذي يقوم بـــه الذهن والحواس ، وان فكرة الكائن الحي القادر عـــلى الاستمتاع الذاتي المطلق هي فكرة الله الانسان الذي لم يعد ملتزماً بضرورات حتمية لا سيطرة له عليها . وحين يلتزم الانسان بهذا التعريف للمعنى فان (قيمة الحياة) لا تعود مسألة رموز ماديـــة يمكن ان تقارن بكيس من السكر على ميزان البقال ، وتكون محددة بالادراك والأهداف الجسمية للفرد ، وانما تصبح بدلاً من ذلك من وظائف العقل والتخيل التي لا يحددها الزمن ولا يحددها ، ومن فعاليات الارادة الخلاقة .

ونستطيع أن ندلي بعبارة سهلة ، رغم شدة التبسيط فيها ، فنقول ، ان الفنان المطبوع لا يقدر على الانتحار او القتل لأن ادراكه لميزان اعظم من القيم يجعل من هذين العملين شيئاً لا معنى له . وقد يكون صحيحاً بمعنى ما اننا (نفكر في المفتاح كلٌ في سجنه) وقد يحاول المجرم ان يحطم الباب . ولكن الفنان يعرف بطريقة واحدة يمكن بها الخروج من السجن (ولهذا يكون هنالك معنى صحيح لكلمة الحرية) : بالمطالبة بطريقة في الحياة تكون مرتبطة ارتباطاً مباشراً بقيم النشوء والتطور .

وقد تناول كتابي (اللامنتمي) محاولات اشخاص كثيرين التخلص من ميزان القيم (المحـــدود) والعيش وفقاً لمقياس (غير المحدود) .. وتتيح لنا هذه

الطريقة في تعريف المشكلة الجواب الوحيد المرضي على السؤال التالي : ما هو اللامنتمي بالنسبة لخارجه ؟ انه لا يكون في النهاية (خارجاً) على المجتمع أو الدين أو الانسانية ، وانما يكون خارج مقياس قيم (الضرورة والحاجة) . ومن هنا ينبثق هدف ثيلثه المعلن : اخراج القيم من حدود قيمها .

٢ . تطور العلم

رغم انني تحدثت عن (الفنان) بطلاً القيم (اللاضرورة واللاحاجة) الا ان هذه الكلمة تستخدم فقط لتعني كل نوع من انواع العمل العقلي الخلاق . والحق ان العلم استطاع خلال اربعة قرون ان يفعل الكثير لابراز قيم جديدة ، الامر الذي لم يستطع الفن او الدين ان يفعل مثله خلال ألفي سنة . وانه لمن سوء الحظ ان الانماط العقلية التي ظهرت خلال القرن الماضي شوهت طبيعة العلم لانها عارضت بينه وبين الدين (بحيث ان هذا الصراع حين يذكر اليوم يفكر الكثيرون مباشرة بشخص مثل ت . هـ . هكسلي متصارعاً مع شخص مثل ت . ي . هوله ، أو برتراند رسل ضد ت . س . اليوت ، وبذلك يزداد غموض المسألة اكثر فأكثر) . ولكن (العلم) هو الفعالية العقلية البشرية الاساسية ، وهو يتألف من ايمان معين بمفهوم النظام .

والموقف الأولي للعفوية الحيوية نحو محيطها هو القبول والانسجام الفطري مع التغيرات . واول من لاحظ ان الفصول تتعاقب بفترات سنوية واستخدم هذه المعرفة ليصبح فلاحاً ناجحاً كان العالم الاول . وبدلاً من ان يعدل نفسه ليتفق مع ضغط الحوادث حاول ان يسبق الحوادث . وكذلك فان اول من اعتبروا الرعد والبرق من الآلهة كانوا من العلماء أيضاً ، فقد حاولوا ان يقيموا نظرية على ملاحظاتهم تلك حتى ولو لم تكن النظرية صحيحة .

ولكن هذا لا يمكن ان يكون تعريفاً للروح العلمية . فان موقف الانسان

طبيعياً من الارتباك هو الانحدار ، واذا كان الارتباك يتناول شخصياً (الأمر الأمر في الزلازل مثلاً) فان موقفه يكون الخوف ، واما استجابته فتكون للرعب .

الا انه حتى اذا لم يكن هنالك خوف ، فان موقف الانسان من المشاكل الاساسية لا يكون بالضرورة محاولة لحل تلك المشاكل . فهنالك قبائل يعرفها الانثروبولوجيون (علماء الحياة البشرية) لا تستطيع ان تعد اكثر من خمسة ، ويمكننا ان نفهم مثل هذه الحالات . فالعالم معطى لحواسنا ، وليس هنالك اي سبب يدعوه الى عدم اتخاذ موقفاً مباشراً وحسياً . ثم ان اطفالنا يعرفون جيداً ان محاولة تطبيق العقل على المشاكل هي مضيعة للوقت . والطفل الذي يتيه عن والديه قد يجلس ويحلق في موقفه مفكراً في الدورات أو الطرق التي سار فيها . واذا كان في نيويورك او مدينة اخرى تشبهها في تنظيمها الهندسي فقد يفلح في محاولته . ولكنه في معظم الاحوال سيعثر على بيته بالتجوال هنا وهناك حتى يعثر على شارع يعرفه جيداً أو بالسؤال من الناس . (وان الاعتماد على قوى العقل لا تحدث بسهولة لأنه يتعارض مع غريزتنا الحيوانية الاساسية) .

ان روح العلم ليست مجرد ايمان بقوى العقل وانما هي ايضاً ايمان بأن مشاكلنا قد تكون ابسط مما تلوح عليه من الصعوبة ، والعالم الحقيقي هو مقامر يؤمن بالربح في النهاية مهما طال الأمد . انه يواجه الربكة التامة ويتسلح بالحماسة من المعرفة وينطلق مفترضاً ان المحاولة مجدية . ويعطينا علم الآثار امثلة كثيرة ، فان حل الرموز الهيروغليفية هو أمر بسيط نسبياً ، ولكن تقدير معنى الحروف الهيروغليفية من شكلها لم يكن امراً يمكن الاعتماد عليه . وقد اعتمد الحل على ايجاد كتابة طويلة نوعاً باللغة الهيروغليفية وبلغة أخرى معروفة . وكما يعرف الجميع فقد اعطت صخرة روزيتا المكتوبة بالمصرية واليونانية القديمة الاساس للتوصل الى الحل . وحتى في ذلك ، فان شامبوليون هو وحده الذي استطاع بتقديره الملهم ان يعرف ان الحروف الهيروغليفية الحاطة بدوائر كانت تعني اسماء الملوك التي اعطت الحل النهائي .

ومن الامثلة الاخرى على الروح العلمية حل رولنصن للكتابة المسمارية ، فقد كانت الكتابة بثلاث لغات هي الفارسية القديمة والعلامية والبابليــــة ، وكانت الصعوبات كثيرة وشديدة ، ولكن رولنصن سرعان ما اكتشف ان علامة معينة قد تعني مقطعاً او كلمة او عدة مقاطع أو كلمات . ثم ان علامات عديدة قد تعني الكلمة نفسها . وكان كل شيء متغيراً ولم يكن هنالك اساس ممكن للتفسير . ولاح ان مجرد بذل مثل هذه المحاولة كان امراً غير مجدٍ . ويعتبر نجــــاح رولنصن مثالاً على ايمان الانسان بقوى الاستنتاج والمنطق .

وقد اعترض عدد من كتاب القرن الماضي قائلين ان العلم ليس ديناً ويجب الا ينظر اليه أحد بذلك الاعتبار . فهو لا يعدو طريقة أو اسلوباً ذا بعدين ، وليست له علاقة بالتحليقات الشعرية والدينية المتسامية . ولكن الامثــــلة التي يضربها لنا رولنصن واضرابه تبين لماذا يعتقد البعض بان العلم يمكن ان يصبح ديناً . فللعقل معجزاته أيضاً . وقد اتضح هذا مرة أخرى حين ثبتت صحة توقعات آينشتاين حول اشعة الضوء والجاذبية من الكسوف في عام ١٩١٧ . وقد جعلت هذه (المعجزة) من آينشتاين أشهر عالم ظهر منذ نيوتن ، وقــــد صار رمزاً لانتصار العلم في القرن العشرين .

وتقربنا هذه الامثلة من حقيقة (الروح العلمية) فهي تمثل سياسة هجومية جديدة نحو الطبيعة تتخذها الكائنات البشرية ، سياسة تتعارض تماماً مع القبول الحيواني للانحدار في وجه الربكة والفوضى .

ويتيح لنا ذلك كله فهم تأثير العلم على التخيل البشري . فالخيال البدائي يستوفز بالعنف والخوف وحسب ، وتتنــــاول الاساطير الأولى المعارك أو المؤامرات والاخاديع . وتمثل اعمال تخيلية مثل (كلكامش) و (الف ليلة وليلة) العالم مكاناً غريباً خطراً لا يأمل في العثور على السعادة فيه غير الابطال . ولا تكون الامور فوق الطبيعية — كالاشباح والجن والسحرة — بجانب الانسان وانما تكون عادة رموزاً للخطر القريب . وبتطور العلم والانسانية تغير ذلك كله . اذ نجد عند افلاطون نوعاً جديداً من التخيل يعتمد على ايمانه بالحقيقــــة

والمعرفة . واما موقف سقراط من الكون فهو ايجابي تماماً — رغم انه ليس

بالموقف المادي . وهو يعبر عن الشعور [illegible] الاساسية في الطبيعة وبأن الشر الرئيسي في العالم هو الحماقــــة البشرية التي ستقضي عليها الفلسفة تدريجياً . وتكمن هذه الروح أيضاً في (مدينة الشمس) لكامبانيلا وفي (طوبائية) توماس مور ، بل انهـــــا موجودة حتى في (رحلات كاليفر) بطريقة سلبية .

ومنذ ايام وليم لو مازال الانسانية العلمية ضحية هجوم شديد في انكلترة . فقد سخر منها نيومان ونبذها هولم واليوت باحتقار . الا انه يجب علينا ان نميز هنا بين بعض الأمور . فضحالة وعمى بعض انواع الانسانية (النوع الذي هاجمه اليوت في مقالته عن ارفنك بابت) لا يمثلان موقفاً نهائياً من الانسانية بحد ذاتها . وحتى بليك الذي كره نيوتن (لأنه اغلق حواسه) وحول الكون الى مجرد خطوط وزوايا ، حتى بليك هذا استطاع ان يكتب ما يلي في نهاية (الزوا الاربعة) :

« ومضت الاديان المظلمة ، فاليوم هو يوم العلم العذب . »

ولا ينكر بليك قابلية الانسان على فهم (الحقيقة) ولكنه يصر على أن الانسان يجب ان يكون يقظاً في كل صغيرة وكبيرة لئلا يزيف الحقيقة . ويجب ان تكون للانسان (رؤيا رباعية) وعليه ان يتوقع من الحواس او العواطف والانفعالات ان تكشف عن (الحقيقة) بقدر توقعه ذلك من العقل . وهكذا فان بليك لا يهاجم العلم وانما يوسع تعريفه .

ولكننا يجب ان نقر بأن العلم النيوتوني لم يؤثر على خيــــال بليك . ولم تكن لذلك ضرورة ايضاً ، فرغم التشاؤمية التي كان يشعر بها امام الشوارع القذرة والكائنات البشرية المنحطة التي زخرت بها الثورة الصناعية لم يكـــن بحاجـــة الى ما يدفعه الى تخيل جنس جديد من الكائنات فوق البشرية التي ستعيش في وفاق تام مع الله والكون تجــــددها (الرؤيا المقدسة) باستمرار . كما ان استعماله لكلمة (التخيل) ذو مغزى كبير ، فمشكلة الكائنات البشرية

أساساً في نظر بليك هي في ضيق أفق الرؤيا لديها . وان (لوس) الخالد الذي يصوره لنا قد شعر بامتداد تلك الرؤيا عبر الكون . وبعد (السقطة) التي يشرحها بليك لنا بمختلف الاساطير الرمزيـــة والتي تؤدي باجمعها الى نفس النتيجة : (سيطرة العقل) نجد ان حواس (لوس) تنغلق وتحبســه في (دائرة ضيقة) . ويصبح مثلنا مرتبطاً بالحاضر وناظراً الى الحقيقة باعتبار انها هي (الحقائق اليومية الصغيرة) اي ما نراه في نهاية أرنبة الانف . ونرى في جميـــع الاساطير التي يوردها بليك في كتبه (النبوية) ان لوس يبـــدأ الصراع الطويل لاستعادة رؤياه (ببناء مدينة الفن) : وممارسة التخيل هي الخطوة الاولى نحو تحرير الانسان من سجن الحاضر المحكم . فاذا كان بليك لا يثق بنيوتن وبكيمياء بريستلي الجديدة فذلك لأنه يعتقد بان المنطقية العلمية وحدها ، التي تمارس في السجن الضيق ، يمكن ان تعطي صورة مشوهة جـداً عن الواقع . واننا لنتساءل ماذا كان بليك سيقول لو انه رأى النصص العلمية الحديثة .

٣ . الطوباويات واضدادها

اي تفحص للتخيل العلمي يجب ان يبدأ بنبذة عن الطوباويات . وطوباوية مور هي الاولى بينها ، وقد اعطى اسمها للدولة المثالية . واستخدم مور الشكل الروائي ، ولكنه اهتم بالمحافظة على موقف من السخرية الذاتية خـــلال ذلك . والطوباوية تعني (المكان الحسن) في الاغريقية ويصفها الراوية رجل يدعى هثلودي (ويعني هذا : المتحدث بالسخف) . والنقاط الرئيسية التي نلاحظها في طوباوية مور هي مثلها الديمقراطية — (فالأمير) تنتخبــه الاغلبية — وكذلك المظاهر الشيوعية فيها — فالطعام جماعي ورعاية العائلة هي من واجبات الدولة ، وتقوم الدولة بتشجيع الثقافة) — وكذلك أساسها الديني — فجميع

الاديان مباحة ولكن الا[illegible]

وطوباوية توما سو كامبانيلا (مدينة الشمس) أشد دكتاتورية من طوباويــة مور . فرغم انه يقول بشيوعية السلع — والنساء ايضاً بعكس نقاء مور — الا ان الفلاسفة الكهنة هم الذين يحكمون مدينته وتشمل واجبات المواطنـــين الى الخدمة العسكرية . وقد كان كامبانيلا من الداعين التجريبية في العلم ولكنه تقبل (اللاهوت الموحى به) .

واما طوباوية فرانســس بيكن (اطلانطس الجديدة) فهي ايضاً موضوعة في شكل روائي ، ولكن طوباوية بيكن هي اقرب للروح العلمية من طوباويتي مور وكامبانيلا بالرغم من ان مواطنيها مسيحيون (اذ حولهم المسيح نفسه الى المسيحية بصورة غامضة بعد موته) . ولكن التأكيد يقع على ضرورة زيادة المعرفة ، وبيكن هو اول من قال بالحلم الانساني القائل بان الكائنات البشريـــة ستعرف كل شيء في يوم من الايام بحيث انه سيكون في وسعها ان (تفعل كل شيء ممكن) . وهنا يختلف بيكن مع مور وكامبانيلا وحسب وانما يختـــلف ايضاً مع جميـــع الكتاب الطوباويين اللاحقين . انــــه يرى رؤيا عن (بشر كالآلهة) ولا تقتصر رؤياه على الدولة الناجحة فقط . وهو مهتم بالنهايات وان فكرته المتسامية عن المعرفة العلمية التي يعرضها في (الكيان الجديد) قـــد اكسبته لقب (الكاهن الأعظم للعلم الحديث) .

وحتى ظهرت (بشر كالآلهة) من تأليف هـ.جـ. ويلز كانت الطوباويات تميل الى الاهتمام بفكرة الدولة الناجحة . واهمها هي (النظر الى الوراء) لادوارد بيلامي التي ظهرت في عام ١٨٨٨ ونجد في رواية بيلامي هذه رجلاً ينام مثل ريب فان ونكل (١) فيستيقظ في عام ٢٠٠٠ م . وتكون مدينة بوسطن في ذلك المستقبل جزءاً من طوباوية اشتراكية حيث تم الغاء النقود وحيث تعالج الجرائم

---

(١) اسطورة امريكية عن رجل كسلان ينام فيستيقظ في عصر آخر .

— المترجم —

باعتبارها مرضاً عقلياً (وليس هذا في معرض السخرية كما هو الأمر في ايرون لبتلر .) وهنالك مستوى عالمي عال من الثقافة وتكون النساء قد حققن درجة عالية جداً من التعبير الذاتي .

وقد يعتبر هذا كله عملياً جداً من الناحية الاجتماعية كما هو الامر في طوباوية مور ، وقد تم تطبيق معظم هذه الامور في الاقطار الـسكنديناڤية ولم يكن بلامي نفسه ليتوقع هذا الارتفاع الهائل في معدل جرائم الجنس والانتحار التي هي من نتائج الدولة الناجحة . كما انني لا اعني بذلك ان هذه السوءات تمثل اعتراضات دامغة ضد فكرة الدولة الناجحة .

واما طوباوية وليم موريس (اخبار من اللامكان) فهي لا تختلف كثيراً عن طوباوية بلامي ، واهم ما نلاحظه في موريس هو انه بالرغم من كون مطامحه تتجه نحو مستقبل اشتراكي ، الا ان قلبه كان يغرق في ماضي القرون الوسطى . وهو مثل بيكن في اهتمامه بالنهائي والمطلق ولكن نهائيته هذا حالم بصورة غريبة . فأسس الدولة الاشتراكية المستقبلة هي البساطة والكرامة والجمال . وكان سيفقد ايمانه بالاشتراكية لو علم بان ستوكهلم ولنينغراد الحديثتين لا تختلفان عن نيويورك في ازدحام السيارات والناس المستمر . ثم ان الاقطار الرأسمالية والاشتراكية معاً لا تستطيع ان تستعمل الالات والكتب المصنوعة باليد . والقرن الرابع عشر المتمثل في (حلم جون بول) يذكرنا بانكلترا الريفية كما تصورها روايات جيفري ايزول اكثر مما يذكرنا بروايات كوبيت . فكل شيء نظيف ومضيء ، ولعل حقيقة انكلترا في القرن الرابع عشر كانت اقرب الى (الارض) لزولا . واما مثالية موريس فهي حلم شاعر عن الروعة والهدوء والجمال .

٤ . هـ.جـ. ويلز مرة اخرى

وينطبق هذا من نواحي عديدة على طوباويات هـ . جـ . ويلز المتعددة (واولاها – طوباوية حديثة – وهي اقلها شأناً) . واكبر آمال ويلز المستقبل هو عن بشرية متثقفة ثقافة عالية ومعقولة جداً ، وفيما يلي احد مقاطعه النموذجية « ومع ذلك . . . في قرن من الزمان او نحو ذلك اختفت هذه الحضارة الضيقة الكهنوتية اليهودية وامتزجت دولتها وتقاليدها في الطعام وقانونها وجميع مظاهرها الاخرى بالمجتمع البشري . ولم يكن اليهود مضطهدين ولم يكن هنالك قتل او ابادة لهم . . . ومع ذلك فقد نظمهم شذوذهم واثنيتهم الدينية خلال ثلاثة اجيال . . » (من – شكل الاشياء القادمة) .

ويرينا ويلز في معظم كتبه عن المستقبل انه ذلك المتفائل الضاحك ، ومع ذلك فهو يكشف عن دقة متناهية احياناً . فقد نشر كتابه هذا في عام ١٩٣٣ غير ان احد فصوله يتحدث عن امور وقعت فعلاً في الحرب الثانية بين ١٩٤٠ – ١٩٥٠ .

واما (ايام الشهاب) فهي تمثل ويلز في منتهى التفاؤل . فهو يتخيل شهاباً من الغاز يصطدم بالارض وينتشر الغاز فاذا به يغير الطبيعة البشرية ويصلحها . وبطل القصة مغرم بفتاة هي بدورها مغرمة بشاب غني ، ويكون البطل في طريقه اليها عازماً على قتلهما معاً حين يهبط الشهاب واذا بالثلاثة يعيشون معاً في سعادة وبدون أية غيرة . وقد سخر النقاد من هذه الفكرة بيد انها تحمل شيئاً من النبل كما هو الامر في جميع رؤى ويلز عن المستقبل .

ولكن نقاط الضعف في تفاؤله العلمي تتضح في (بشر كالآلهة) ويرجع هذا الى ضعف في تأليف الكتاب اذ ان ويلز اهمل الضمير الفني بالنسبة للرواية . لقد ادرك ويلز ان الرواية تجتذب عدداً من القراء اكبر من العدد الذي تجتذبه الكتب غير الروائية ، ولهذا السبب فقد غلف افكاره بقصص ضعيفة مقحمة

ذلك على الكتب الاجتماعية الصرفة . وهكذا فان القارئ الحديث لا يستطيع ان يتذوق (صعد جميع السائرين متوجهين الى ارارات) و (عالم وليم كليسولد) مع ان الأخيرة جديرة بالقراءة . وفي بداية (بشر كالآلهة) تنطلق سيارتان في طريق ريفي ثم نجدهما فجأة في طريق مختلف تماماً، في عالم آخر — عالم طوباوي . وفي هذه الطوباوية نجد ان الجميع يتمتعون بالجمال والحرية والسعادة . والجميع رجالاً ونساء عراة وهم يتفاهمون بالاتصال الشعوري مباشرة . ويشتمل القادمون من الارض على قس كاثوليكي رومي وسياسي شيخ وسيدة انكليزية . ويعطينا ويلز بعض المرح التقليدي بالسخرية منهم . ولكن الرواية مملة بدرجة ان القارئ يكره الطوباويات نفسها ويشعر بشعور خانق في هذه الطوباوية السعيدة الصحيحة . ولعلنا نستطيع ان نتتبع سبب ذلك الى دكتاتورية ذهن ويلز . اذ يذكرنا ذلك بمعلم المدرسة الذي يصف لطلابه الاخلاقية المتمدن العادي، الطيب ليجعل منهم ملائكة فنجد ان الاطفال الطبيعيين يميلون عادة الى ان يكونوا بعكس ذلك . والمشكلة في البشر كالآلهة الذين يحدثنا ويلز عنهم هي انهم ليسوا من الآلهة في شيء . فالالهي يشتمل على عناصر القوة والغموض ويمكننا ان نرمز له بالبرق في الظلام او بجبل يغرق نصفه في السحاب، اما صورة الجنة والبراءة والسعادة فانها لا تستطيع ان توحي بذلك . وبالاضافة الى ذلك فمع ان ويلز يسخر من السياسي ومن الفئة البرلمانية التي لا حياة فيها ومن تملقه وعباراته التقليدية الروتينية الا ان نقائص ويلز نفسه تشبه تلك النقائص كثيراً . وهناك شيء من الميكانيكية في الكتاب كله وطريقة سطحية في تناول العالم وعلم النفس . ولكن مزايا ويلز كثيرة وجلية في الكتب التي الفها بين ١٨٩٦ و ١٩١٠ وليس هنالك اي شك في انه مؤلف عظيم . ولعله كان في مرحلة من مراحل تطوره قد درس دوستويفسكي ولعل الازمة الكبرى حدثت قبل النهاية بقليل حين كتب (العقل في نهاية حدوده) ولم يكن ويلز مثل ستريندبرغ، اذ لم يستطع الاستفادة من ذلك لمعالجة نفسه وفي الوقت نفسه لتعميق وتوسيع نفسه . وحين يندفع ويلز في

الكتابة فانه تجلب لب ال... يتصف بجميع النواقص التي عزاها اعداء شرا له باطلا : قولهم انه عقل بلا قلب وسطحي وعديم التبصر في علم النفس البشري.

ان (بشر كالآلهة) تجعلنا نفهم جيداً موقف معاداة الطوباوية، وقد سبقتها في ذلك قصة دوستويفسكي (رسائل من تحت الارض)[١] حيث نجد انساناً الصرصار يرفض الرياضيات والمنطق ويعلن ان الحرية هي اللامعقول . ولدينا قصة فاليري بريوسوف (جمهورية الصليب الجنوبي) بالكثير الى افكار الانسان الصرصار . فهي تحدثنا عن دولة ناجحة مثالية في القطب الجنوبي نجد فيها العمال سعداء سعادة الخنازير التي يتم اطعامها اطعاماً جيداً . ولكن جنوناً غريباً يدعى (الرغبة في المتناقضات) ينتشر ويؤدي الى دمار المدينة، وهذه هي حاجة الانسان في لاوعيه الى الحرية اكثر من حاجته الى السعادة :

٥ - زامياتين

الرواية الوحيدة المعادية للطوباوية التي تستحق ان توصف بانها رواية عظيمة تدين ايضاً بالكثير لدوستويفسكي، هي (نحن) ليوجين زامياتين، ويلوح ان الدوس هكسلي وجورج اورويل استعارا منها الكثير . ولكنها تعتبر افضل بكثير من روايتي (العالم الجديد الشجاع) و (١٩٨٤) . فرواية اورويل فاشلة تماماً لانها لا تمتاز بالاتصال الفني ولانها هستيرية بلاغية وحافلة بالمبالغات . ونجد اورويل فيها صارخاً بالسخرية ومحاولاً اخافة القارئ، ولذلك فانه يفشل في تحقيق غرضه . وهي تشبه (صخرة رايتن) لغرين في ان سوادها شديد السواد وبياضها شديد البياض . ورواية هكسلي فاشلة ايضاً لان المواقف فيها مبسطة تبسيطاً شديداً . فالمدينة

(١) ظهرت هذه القصة المترجم ايضاً بعنوان (الانسان الصرصار) .

ميكانيكية اكثر مما ينبغي بينما نجد حديثاً عن شكسبير والثقافة . ولو كان هكلي كاثوليكياً لاستطاع ان يحل مهمته باتخاذ بعض مواقف القس في (بشر كالآلهة) حيث تفرعه السيطرة على الولادة في طوبائية ويلز ، ويصف ذلك بانه (رقص لخلق الارواح) . ولم يكن هذا ليلوح أشد سذاجة من الموقف الذي يتخذه .

اما كتاب زامياتين فانه يغوص غوصاً عميقاً في ذهن ساكن متحمس من سكان (العالم الجديد الشجاع) . وتروى القصة بشكل مذكرات يكتبها د – ٥٠٣ (فسكان المدينة لا يحملون الاسماء وانما الارقام) . وهذا الشخص هو مهندس لصاروخ جديد والمدينة محاطة بجدار مصنوع من زجاج اخضر اللون . وتقع خارج الجدار الحياة الطبيعية القديمة . واما في الداخل فلا توجد غير الابنية الزجاجية الضخمة . ويعيش جميع السكان على مرأى من بعضهم البعض ، ويحكم المدينة المحسن وهو في هيئة دكتاتور ستاليني يتم انتخابه بين حين وآخر وفقاً لأسس (ديمقراطية) . الا ان احداً لا يعارضه قط طبعاً . اما الحياة الجنسية فانها تتم على اساس الحب الحر فيستطيع اي ساكن من سكان المدينة ان ينام مع أية ساكنة فيها ولا يحتاج في ذلك الا الى تسليم ورقة وردية الى الشخص الذي يريد ان ينام معه .

وزامياتين شاعر وليس في صفحاته شيء من الاشمئزاز العصابي الذي يسيطر على أورويل . وفيما يلي امثلة من كتاباته :

« الربيع . ومن خلف الجدار الاخضر ، من السهول الطبيعية التي تمتد بعيداً على مد البصر ، تحمل الريح عبير بعض الزهور ، نديا أصفر العذوبة ، وتجف الشفتان بسبب هذا العبير ، فتضطر الى امرار لسانك حولهما كل دقيقة ... ولا شك في ان كل امرأة تقابلها آنذاك تكون عذبة الشفتين .. وهذا يعرقل التفكير المنطقي نوعما ، ولكن ، مع ذلك ، أية سماء ، زرقاء ، صافية ... »

ولا يحتاج زامياتين الى اللجوء لجو من الشعور بالمرض في الجو الخانق المحصور ليخنق القارىء ويضطره الى الشعور بالحالة التي يريدها . كما ان وصف

المهندس الفناني المتفجر بالجمال للرياضيات والنظام هو وصف مقنع تماماً . وحين يذهب المهندس الى حفلة موسيقية ويستمع الى قطعة من معزوفات سكريابين فانه يشعر بالاشمئزاز ، ومع ذلك فانه يحس بتلك الفوضى العاطفية تجتذبه بصورة غريبة مازوكية تقريباً . وتعزف بعد ذلك قطعة من (الموسيقى الرياضية) الحديثة فيشعر بالراحة . (الموسيقى التي تكتبها الآلات ولعلها الالات التي يشير اورويل في روايته الى انها تكتب الروايات) .

ثم نجد ان البطل ، كما هو الامر في رواية اورويل ايضاً ، يحب امرأة توحي اليه بالثورة . فهي تسرق حبه من فتاة جميلة بريئة كان يحبها قبل ذلك لسنوات عديدة . وهي تقنعه بان يتصنع المرض ليكون في وسعه ان يزور (بيت الآثار) معها وتوجد في ذلك المتحف آثار من العالم القديم . ويحل اليوم الذي تتم فيه اعادة انتخاب المحسن مرة اخرى الا انه لا يسلم من المعارضة في هذه المرة . ويفزع المهندس من هذه الثورة ضد المدينة الكاملة ، ومع ذلك فانه يشعر بالانجذاب الى الثورة بصورة غير معقولة . وتنشب الثورة ويخرج المهندس وراء الجدار الزجاجي للمرة الأولى ويكتشف جنساً من الناس يعيشون في حرية . ويطلبون منه ان يساعدهم في سرقة الصاروخ ولكن المؤامرة تفشل والعصيان يسحق ويكتشف المحسن طريقة جديدة لمقاومة الفوضوية في النفس البشرية . فقد اكتشف احد الاشخاص عملية جراحية بسيطة تجرى للدماغ فيتم تدمير الخيال فيه . ويكون على كل شخص في المدينة ان يستسلم لتلك العملية الجراحية . ويفعل المهندس ذلك أيضاً ونجده في نهاية الرواية (عاقلاً) ومتزناً كما كان في البداية .

وعلينا ان نلاحظ ان هذا الكتاب كتب في روسيا السوفيتية في اوائل العشرينات من هذا القرن وان زامياتين استطاع ان يغادر روسيا بحرية ويعيش بقية ايامه في باريس حيث مات في عام ١٩٣٧ بمرض من امراض القلب .

والفكرة الاساسية في الكتاب هي فكرة دوستويفسكي عن المفتش العام القائلة بان معظم الناس لا يستطيعون العيش في حرية ، ولذلك فمن الافضل سلب الحرية

منهم واعطاؤهم السعادة والخبز بدلاً منها .) وقد خلبت فكرة المفتش العام الباب مفكري روسيا قبل الثورة وكتب روزانوف تعليقاً عليها يعتبر افضل ما كتب) . وكثيراً ما يذكرنا زامياتين بدوستويفسكي فالمهندس يكتب مثلاً ، قائلاً : (الحرية ؟ انـــه لمن المذهل ان تتحكم في صميم طبيعة الحيـــاة تلك القطرات الاجرامية الكامنة في النوع البشري . فالحرية والجريمة مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً لا ينفصم ، كارتباط ... حسناً ، كارتباط حركة الجسم المنطلق بسرعته .) وفي مقاطع اخرى نجده يسبق بعض افكار (الغثيان) فيقول : (نظر اليّ الرقم الجالس على يساري مـــن زاوية عينه ، وظلت في ذهني صورة دقيقة واحدة من دقائق ملامحه حية لم تبارحه قط ، منظر فقاعة صغيرة من البصاق ملتصقة بشفته تهلت برهة ثم انفجرت . وقد اعـــادتني تلك الفقاعة الى هدوئي وعدت الى ذاتي مرة أخرى .) ولعـــل انتشار رواية (نحن) كان واسعاً جداً فقد ترجمت الى الفرنسية والانكليزية في العشرينات .

٦ - الرواية العلمية والاوبرا الفضائية

انبثقت الرواية العلمية من المعتقدات التقدمية التي هي جوهر العلم . وروح العلم هي روح الحيـــاة العملية ، ومن الطبيعي ان يتساءل الكتاب : كم يستطيع البشر ان يتقدموا بواسطة الاعمال ؟ ولذلك فان النوع الاول من القصص العلمي كان طوباليا ، وكذلك كان من الطبيعي ان تكون اسفار الفضاء هي المرحـــلة الثانية . وكانت روايتا سيرانو دي برجراك عن رحلـــة الى القمر واخرى الى الشمس قد ظهرتا في عام ١٦٦٠ . وتحدثنا احدى قصص بوب المثارة عن سفرة هانز بفال الى القمر في منطاد . وكان جول فيرن اول من طبق خياله تطبيقاً جاداً على مشكلة السفر في الفضاء اذ يتم اطلاق مسافريه الفضائيين من مدفـــع هائل ! وبعد هذا بوقت قصير جاء ويلز وروايته الاولى التي تتحدث عن السفر الزمني .

٧ - لافكرافت مرة ثانية

ولكننا نظلم القصص العلمي اذا افترضنا انه مكرس كلياً لتصوير الانتصار العلمي الذي حققته البشرية . فقد عاد لافكرافت عدة مرات الى ذلك الحقل ، وكان يهدف من ذلك كالعادة الى نسف الكبرياء البشري وادعاء الانسان بالمعرفة العلمية . و (الهامس في الظلام) هي مزيج سيء من قصص الرعب والقصص العلمي . و (لون من الفضاء) تعتبر احياناً من القصص العلمي ؛ والشيء المخيف فيها هو نوع من السحاب يمتص الحياة من الكائنات الحية ويعود الى الفضاء أخيراً . ولكن افضل مؤلفات لافكرافت في القصص العلمي ولعله افضل ما كتب على العموم — هو كتاب (ظل من الزمن) فهو في هذه الرواية من أحسن كتاب القصص العلمي خيالاً .

وتستخدم هذه الرواية فكرة كانت قد ظهرت في (ذلك الشيء على العتبة) وتقول هذه الفكرة ان الأذهان يمكن ان تخرج من الأجسام بدافع الاغراء الغريب ، ويستطيع الغريب ان يستخدم الجسم الخالي من العقل . وتبدأ هكذا : (بعد اثنين وعشرين عاماً مـــن الرعب لا أجدني قادراً على وصف صحة تلك الحقيقة التي رأيتها في غرب استراليا في ليلة ١٧ — ١٨ تموز ١٩٣٥ .)

ونجد ان الاستاذ الذي يروي القصة فقد ذاكرته فجأة ولم يستعدها الا بعد سنوات عديدة . وربما كان فاقداً لذاكرته ، لاحظ انه كان مستمراً في الحياة والعيش بصورة اعتيادية ، ومستمراً في السفر والدراسة كذلك . ولكن عائلته كانت تشعر بأنه قد أصبح (غريباً) . ويعرف القاريء بعد ذلك بان عضواً من أعضاء مدينة كانت تعيش في ماض سحيق استعـــار جسم الأستاذ ، وربما كان ذلك الغريب يقوم ببحث ما في امريكا القرن العشرين كانت روح الاستاذ منفية الى الماضي السحيق ، تحتل جسم الغريب . وحين تعود ذاكرة الاستاذ اليه (حين يجد نفسه مرة اخرى في جسمه) لا يستطيع ان يتذكر شيئاً عـــن السنوات

الماضية اذ ان الكائنات الغريبة تفرض عليـــه النسيان . ولكن ذلك النسيان ليس شديداً بدرجة تمنعه من الظفر ببعض الأحلام عن المدينة التي كان قد نفي اليهـــا .

ثم يشارك الأستاذ في حفريات أثرية تتم في غرب استراليا ويكتشف علامات تشير الى المدينة المختفية التي يراها في أحلامه . ويخرج في احدى الليالي مـــن المعسكر ويعثر على مدخل يقوده الى قصر تحت الأرض . فيهبط ويجد نفسه مرة اخرى في مدينة أحلامه ، المهدمة الآن . ويتجه نحـــو المكتبة التي كان يدرس فيها في فترة نفيه ويتناول دفتراً من احدى الخزانات ويجد اشياء كان قد كتبها هو بالانكليزية في ذلك الدفتر .

وقد سخر ادموند ولسون من هذا المثال من مخترعات لافكرافت قائلاً انه فكرة سخيفة احتيالية . ولكن المدينة الغريبة وسكانها لا يقصد منها خلـــق الرعب ، وانما يكمن الرعب في ان هذه الأمور تستطيع ان تتحرك في الزمن وتسيطر على الأجسام البشرية . وكانت (ظل مـــن الزمن) ستصبح من الروايات الشهيرة العريقة لو ان لافكرافت لم يبالغ فيها الى تلك الدرجـــة . والتأثير النهائي الذي تحصل عليه حين تنهيها (اذا لم تضايقك اللغة المثقلة) هو خلق انطباع صادق من الرهبة والغموض يستند الى مقارنات بالزمن والمكان .

ولهذا السبب فان (ظل مـــن الزمن) هي مثال طيب على الفرق بين استخدام الخيـــال استخداماً صادقاً أو غير صادق . ولكن الجانب السيء المريض في لافكرافت الذي اعطانا روايات تافهة مثل (الخوف الكامن ونموذج بيكمان) يلح في افساد البقية بجو مثقل بالترهات ، ومع ذلك فيلوح أن لافكرافت نفسه يثور على هذا النقص ويحاول ان يخرج من نطاق هذا السخف الصبياني ، ويلوح ان خياله يكون على أفضله حين يتحدث عن غوامض الحيـــاة اليومية المألوفة . وليس التأثير الذي يحققه خياله بالتأثير الذي كان يريده هـــو نفسه وانما هو تأثير القصص العلمي الجيد . والقصص العلمي يحاول ان يحدثنا عن امور تحدث في الحياة الواضحة المألوفة . وقد قال ارسطو ان المـــأساة تطهر

الناس باستخدام الشفقة والرعب . ولكن القصص العلمي لا يهدف الى تطهير الناس وانما الى تحرير الخيال البشري ، وهو يحقق هذا التحرير ولكنه لا يعمل ذلك بإثارة الشفقة والرعب وانما بمحاولة اثارة الدهشة والعجب . وقد يثير الرهبة أحياناً حين يكون من القصص الجيد ، ولكن هذا نادر . ويحقق ويلز هـذا في نهاية (آلة الزمن) ولكنني لا أتذكر امثلة ناجحة مماثلة . الا ان هذا التعريف يجعلنا نرى ان (ظل من الزمن) هي رواية ناجحة ومن القصص العلمي الجيد مع انها لا يمكن ان تعتبر من قصص الرعب الناجح .

ومن الواضح ان محاولتنا هذه لتعريف القصص العلمي تشمل كل أنـــواع التخيل الوهمي ، من الأوديسة الى أسفار البارون منشوزن . وكل ما فعله العلم هو أنه زوّد التخيّل الوهمي بكيان كلاسيكي تماما كـــما زوّد اكويناس دانتي بكيان لاهوتي . ومنشوزن هو مثل لوسيان ساموساتا في (التاريخ الحقيقي) في اعطائنـــا السخف المرح او السخف المرح ، ولكن تـــأثير ذلك يشبه تأثير تناول الكثير من المشهيات في حفـــلة ، اذ أن التطرف في الأمور يضجر . وليس هنالك تماسك داخلي يجتذب القاريء من صفحة الى صفحة اخرى ، بل ان القاريء ليشعر بأنه يستطيع ان يلقي بالكتاب جانباً ويستمر في كتابته بنفسه . ويمكننا ان نقارن هـــذا بالتفسير العلمي الدقيق الذي يجعل سفرة هانز بفال الى القمر ممتعة للغاية اذ يهتم بو بكل ناحية من نواحي تلك السفرة ، وكذلك بالتفاصيل التي يعطيها جول فيرن في رواياته الفضائية الأربع . فالقاريء يصدق كل شيء فيهـــا وتلوح القصص متفتحة شيئاً فشيئاً في تسلسل منطقي . واذا اجتمعت الأمور المتخيلة مع روح العلم فانها تفرض على القاريء الاقتناع بها ، ولا بد ان دانتي كان يلوح بهذا الشكل لمعاصريه . ويمكننا ان نرى ذلك أيضا في القصص البوليسي الذي كتبه بو وكذلك في سلسلة قصص شرلوك هولمز المتصلة بها اتصالاً وثيقاً .

٨ ـ قبل الفجر لبيل

ومن أبرز امثلة هذا الكيان العلمي رواية ي . ت . بيل (قبل الفجر) وبيل هذا الذي نشر روايته بأسم مستعار (جون تين) مشهور كعـــالم في الرياضيـــات ومؤلف الكتاب المشهور (رجال الرياضيات) . وقد ظهرت تلك الرواية في عام ١٩٣٤ ودعاها الناشرون (نتاج الوهم العلمي) شاعرين بلا شك بان عبارة القصص العلمي لم تكن كافية لوصفها . وهي مثـــل رواية ويلز (آلة الزمن) ورواية لافكرافت (ظل من الزمن) في كونها محـــاولة لتخيل عودة فترة مختلفة . ولكن بيل يعرف جيداً ان السفر في الزمن مستحيل . وكان ويلز قد ذكر بان الزمن هو مجرد بعد رابع وسوف يسافر الناس فيه يومـــاً كما يسيرون الآن في احد الشوارع . ولكنه مثـــل لافكرافت لم يواجه جميع المتناقضات الصارخة التي ستنشأ من قوله ذلك . فمثلاً ، يستطيع مسافر الزمن ان يسافر عائداً الى الامس ويلتقط نفسه كما كانت في اليوم الأسبق ، ثم يسافر يوماً آخر ويلتقط نفسه كـــمـا كانت قبل يومين ويجتمع لديه بذلك جيش من (نفوسه) لا يحصى عدده . اي ان هذا يشتمل على عدد لا يحصى من العوالم المتوازية التي يقع كل واحد منها بجزء من الثانيـــة خلف الآخر ويكون السفر الزمني انتقالاً جانبياً من عالم الى آخر . وقد ادرك بيل ذلك بعقله الرياضي ولذلك فانه يعطينا بديلاً عن ذلك . فيمكن تسجيل الصوت على اقراص شمعية فلماذا مثلاً لا تستطيع صخور الماضي البعيد ان تحتفظ بتسجيل لكل ما كانت قد رأته ؟ ان كاتب القصص العلمي الروسي يفريموف يعطينا شيئاً مماثلاً في قصة (ظل الماضي) حيث نجد ان كتلة صخرية بلورية هائلة كانت قد (صورت) حيواناً هائلاً من حيوانات مـــا قبل التاريخ . ولكن تصوير يفريموف ثابت غير متحرك في حين ان بيل يقول باننا اذا عثرنا على وسيلة مناسبة لكان في وسعنا جعل الصخور تعرض من جديد كل ما كانت قد رأته ، وخاصة الصخور البلورية . ونجد في روايته ان جماعة من الفنيين الذين يدرسون الوسائل الالكترونية

في تقدير اعمار الاشياء الأثرية يعثرون على طريقة في استنطاق الصخور مصورة اخرى . فثمر ابرة صوتيـــة [illegible] حدثت فيه بسبب سقوط الضوء الماضي عليه . واسلوب الكتاب يشبه اسلوب الكتب العلمية الحقيقية اذ يحدثنا كل فصل فيه عن تقدم جديد في المرفـــة ، وتكون النتيجة صورة حية مؤثرة للعصور الجيولوجيـــة الماضية لها نفس تأثير (مختصر التاريخ) لويلز . اذ يصف لنا بيل البحيرات العظيمة والغابات المتكاثفة وظهور البرمائيات واخيراً زوال الديناصور ، وهو يبرز بصورة واضحـــة ومؤثرة لا معنـــى قـــوة الطبيعة وعنفها ، الطبيعة التي يقول عنها تينيسون (ذات الانياب والمخالب الحمراء) .

ورواية بيل هي من الروايات الكلاســيكية الصرفة في القصص العلمي ، اي الروايات التي تعتمد في خلق تأثيرها على رؤيا العلم وحسب . والقصص العلمي الصرف يحاول ان يثير نفس العجب الذي تثـــيره تجربة كيمياوية في نفس صبي في الحادية عشرة ، اذ انه يحاول ان يكون واقعياً . ويمكننا ان نختبـــر القصص العلمي الصرف بالاختبار الفرضي التالي : لنفرض ان هنـــالك كائناً غريباً من كوكب آخر يشبه كوكبنا ولنفترض اننا قدمنا لهذا الغريب بعض مؤلفات دارون وقصة عن حياة الســيدة كوري ووصفاً لاكتشاف طرواده وتاريخـــاً مدرسيـــاً لتطور العلم في عصرنا الحاضر منذ زمن نيوتن . ولنفرض ان هذا الغريب يستطيع ان يقرأ هذه الكتب ويفهمها ولكنه لا يستطيع ان يعرف هل انهـــا حقيقية ام روائية . واذا حاول احد ان يضع بين تلك الكتب كتاب ويلز (الرجال الاوائل في القمر) ونسخة من مجلة (القصص العـــلمي المدهش) فان الغريب سيكون قادراً بالتأكيد على معرفة الخيال فيها . أما اذا اعطيتـــه روايـــة بيل (قبل الفجر) ورواية اولاف ستيلدن (آخر البشر وأولهم) ورواية ويلز (شكل الاشياء القادمة) بعـــد حذف عنوانها وبعض روايات روبرت هاينلاين فانه سيجد صعوبة شديدة في التمييز بين الحقيقة والرواية . ولن يعرف ايضاً ان (حلة كون لبكي) هي قصة مغامرات صبي .

ان القصص العلمي الصرف يمكن ان يبر عليه ؛ فهو محاولة التعبير عن رؤيا العلم الاصيلة بواسطة الرواية . الا انه ليس هنالك الكثير من مثل هذا القصص العلمي الصرف في القصص العلمي المنشور منذ عام ١٩٢٥ حتى الآن .

٩. القصص العلمي العام

ظهرت المجلة الامريكية للقصص العـــلمي (قصص مدهشة) في منتصف العشرينات ؛ وكانت اول مجلة من نوعها . (وقد نشر لافكرافت بعض اقاصيصه فيها) . وفي الثلاثينات اصبح هذا النوع من القصص موضع اقبال الناس عامة عليه فجأة . وظهرت تلك المجلة بحلة جديدة وظهر كذلك (قصص غريبـــة مثيرة) و (قصص عجيبــة) و (مجـلة القصص الخيالية) الى غير ذلك من المجلات المماثلة . ولم تكن معظم هذه المجلات سيئة كما توحي لنا عناوينها ؛ فقد كتب فيها بعض مشاهير الكتاب والمجيدين . ويحتل ستانلي ج . واينبوم (الذي توفي شاباً) نفس المكانـــة في القصص العلمي التي يحتلها لافكرافت في القصص المرعبة . وقد كان تأليف القصص العلمي وما زال مهنة لا يقبل عليها احد لان ارباحها هي اقل بكثير من ارباح تأليف الروايات الاعتياديــة او القصص البوليســية . ولكن الكثيرين من كتاب مجلة (قصص مدهشة) كانوا رجـــالاً تمتلك اذهانهم (رؤيا العلم) الاصيــلة وكانوا يكتبون بطريقة مثيرة تستحق الاعجاب . واذا كان الخيـــال عندهم ضعيفاً في بعض الاحيان فان اهدافهم كانت مثالية في الغالب .

ومن ابرز امثـــلة القصص العلمي العام مجموعة (الى الكون) من تأليف أ . ي . فان فوغت . فالقصة الاولى فيها (ستنورس البعيد) تتناول مشكلة الوصول الى النجوم . فيكتشف احد العلماء دواء يبقى معه البشر في حالة من الحياة المعلقة ؛ ويحل هذا نوعياً مشكلة ابقاء البشر على قيد الحياة خلال الفترات الزمنية الطويلة التي يتطلبها الوصول الى اقرب النجوم — حتى بالنسبة لسفينـــة

فضائيه تستطيـــع ان تسافر بسرعة الضوء . [illegible] من تناولوا هذا الدواء الى النجم ستنورس ويستيقظ هؤلاء بعد خمسين سنة او نحو ذلك ويتناولون مزيداً من الدواء وينامون خمسين سنة أخرى . وهكذا فانهم يستطيعون البقاء شباناً حتى يصلوا الى النجم . الا ان هنالك مفاجأة تنتظرهم عند وصولهم ؛ فمنذ ان غادرت سفينتهم الفضائية الارض كان البشر قد قفزوا قفزات هائلة في ميدان العلم واخترعوا سفناً فضائية تستطيع ان تسافر كل تلك المسافة في جزء صغير جداً من ذلك الوقت . وهكذا فحين يصلون الى النجم يجدون انه واقع منذ زمن تحت احتـــلال البشر . ولسوء الحظ لم يستطع المؤلف ان يعثر على فكرة ينتهي بها القصـــة ؛ ولكن القسم الاول منها مؤثر لأنه يجعل القارىء يدرك مدى شسوع الكون . والبشر الذين يغادرون الارض في سفرة تستغرق مائتي سنة انما يقطعون كل صلة لهم تجمع روابطهم البشرية بل بالجنس البشري . وحين يصلون الى النجم سيكون جميع اقربائهم من الاموات في الارض . وهكذا فان القصة تقود خيال القـــارىء الى وجهة نظر جديـــده . فجميـــع تخيلاتنا تكون مركزة على النوع البشري والارض وهي تتجه دائماً الى العواطف التي اعتادت عليهـــا — الحب والكره البشريين . ولهذا فان مثل هذه القصة يمكن ان تعتبر إمتداداً جديداً للخيـــال البشري الذي كان منـــذ زمن هوميروس حتى الآن يتناول العواطف البشرية الاعتيادية . فالقصة في قسمها الأول هي مثال رائع للنغمة شبه اللاهوتية التي يعطيها افضل القصص العلمي . وهي تذكرنا بعبـــارة باسكال عن (الصوامت الابدية في تلك الفضاءات اللانهائية) وهي ايضاً تجعل الخيال قادراً على تصور هذه الامور بافضل مما استطاع باسكال التعبير عنه .

وكما اشار ادموند كرسبين في مقدمته الجزء الاول من (افضل القصص العلمي) فان الكثير من اقاصيص القصص العلمي تنظر نظرة متشائمة جداً الى التاريخ المعاصر اذ تنتهي بعضها بدمار النوع البشري في حرب ذرية وتغـــرق بعضها في نشوة غائبة بالتركيز على الفكرة القائلة بان النوع البشري ما هو الا

مرحلة عابرة في تاريخ الارض ، ولكن هذا النوع من القصص لا يكون عميقاً او أصيلاً . وهو ينحدر اصلاً من سفرة كاليفر الى ارض الهوينهمس (حيث الخيل هي المسيطرة على الارض والبشر حيوانات عادية) ونحن لا نحتاج الى الاهتمام بقول ادموند كرسبن بان تشاؤمية هذا النوع من القصص تمثل (محتوى خلقياً اصيلاً) . ثم ان بعض هذه القصص تأخذ موقفاً معاكساً تماماً فتقول ان البشرية قد تكون احدى تجارب الطبيعة وان هذه التجربة ناجحة جداً ، ولهذا فعلينا جميعاً ان نفخر بكوننا من البشر .

الا ان هنالك الكثير من القصص التي تبلغ المستوى الذي تبلغه قصة (ستورس البعيد) فقصة (مسألة ضمير) لجيمس بلش تحدثنا عن كوكب بعيد تسكنه مخلوقات نصف زاحفة تتمتع برقة وذكاء فائقين . وهنالك جماعة من بشر الارض ، وعلى هذه الجماعة ان تقرر هل ان الكوكب صالح لسكنى البشر فيه . ويقول قس كاثوليكي ، بان الكوكب هو مصيدة نصبها الشيطان اذ ان سكان الكوكب يلوحون في منتهى الطيبة بحيث انهم لا يحتاجون الى تخليص المسيح لهم . وهكذا فلا بد ان يكون هذا الكوكب فخاً نصبه (العدو الاول) ليقنع البشر بان المسيحية غير ضرورية ، فتؤدي سكنى البشر لهذا الكوكب الى دمار البشر روحياً . ومن الغريب ان جميع اعضاء الجماعة الآخرين يوافقون على هذا فيوضع الكوكب في سجل الكواكب الممنوعة . ونجد ان هذا النقاش يذكرنا في روحيته بالرواية الروسية في القرن التاسع عشر ، وقد يدهشنا ان نكتشف ان هذه القصة نشرت في مجلة عادية جداً .

ومن افكار القصص العلمي المفضلة مشكلة الهوية . ولدى براين ألدس قصة رائعة هي (خارجاً) وفيها من التركيز ما يذكرنا بكافكا . بل انه يستخدم فيها طريقة كافكا — وهي طريقة مفضلة لدى كتاب القصص العلمي — وذلك بالكتابة عن موقف ما (من داخله) بدون ان يبذل اي جهد لربطه بعالم القارىء الاعتيادي . وعلى القارىء ان يحتفظ بذكائه وادراكه دائماً ليفهم الموقف من الاشارات المبهمة والمدلولات الغامضة التي يسقطها المؤلف هنا

وهنالك . ونرى في قصة براين ألدس ستة اشخاص يعيشون في بيت لا باب فيه — اربعة رجال وامرأتان . وفي كل يوم يكون هنالك طعام الا ان احداً لا يسأل من اين جاء هذا الطعام . وهم يلعبون الورق لتمضية الوقت ، ولا يتساءل احد : ماذا هنالك خارج البيت . ولا يختلف هذا الموقف عن موقف بيكت — او عن الحياة البشرية على الأرض . الا ان احد الرجال ، هارلي ، يشعر بالقلق فيبدأ بالتفتيش ويكتشف ان مخلوقات من نوع غريب يعرف باسم (النيتيين) قد تغلغل بين البشر وصار يشكل خطراً كبيراً . اذ يستطيع النيتيون (ان يقتلوا الانسان ويتخلصوا منه ويظهروا بعد ذلك بمظهره تماماً) . ويُقبض على سفينة فضائية محملة بعدد من هؤلاء البشر المزيفين ويتم اخضاع النيتيين لتنويم اصطناعي ثم يوضعون في البيت المغلق ويوضع معهم فيه انسان حقيقي واحد ليراقبهم . ويستمر هؤلاء في شكلهم ومظهرهم البشريين بقوة المنطقة الذاتية بحيث لا يمكن ان تقوض ذلك المظهر الا حادثة شديدة . وهنا يشير هارلي الى انه انسان ولكنه بينما يتحدث يشعر بانه يذوب ويتحول الى نيتي . ويقال له : (ان براعتك تخونك ، تماماً كالحشرات التي تحاول ان تظهر بمظهر النبات . وانت تستطيع فقط ان تكون نسخة كاربونية . ولان جاكر لم يفعل شيئاً في البيت فان الجميع قلدوه بالغريزة . ولم يصبك السأم — بل انك لم تحاول ابداً ان تتغزل بدايل ..)

لقد افلح ألدس في اقصوصة لا يزيد عدد كلماتها على خمسة الاف كلمة في ان يخلق رمزاً فعالاً للوضعية البشرية وفي ان يركز على السؤال : من أنا ؟ بطريقة جديدة مدهشة . بل ان تناوله لمشكلة الهوية هو اشد اقتصاداً وانجح فنياً من تناول ماكس فرش مثلاً في روايته المشهورة (شتلر) التي قورنت بمؤلفات كافكا ومان . ومع ذلك فعلينا ان نلاحظ ان بعض افكار ألدس تظهر في اماكن أخرى . فلدى فان فوغت قصة اسمها (الصوت) وهي عن (غرباء) يستطيعون ان يأخذوا شخصيات البشر ، ولدى فيليب ك . دك قصة (الدمي) وهي تستخدم فكرة الانسان المزيف الذي لا يعرف انه غريب . وهكذا فان الافكار

المتشابهة تنتقل في القصص العلمي كتنقلها في الاغاني الشعبية . ولكن قصة ألفرد بيستر (اختيار هو بسن)تعالج فكرة السفر الزمني بادراك غير اعتيادي . فهي تحاول ان تفضح الافكار الانهزامية الى الماضي وعبرتها هي ان خير ما يمكن ان يفعله الانسان هو ان يعيش في العصر الذي ولد فيه حتى لو كان يحلم بالعيش في بلاد اليونان القديمة او في العصر الاليزابيثي ، وفي القصة واقعية تفاؤلية تذكرنا بشـو ويلز . وعلينا ان نلاحظ ان بيستر اختار ميدان القصص العلمي للتعبير عن رأيه في الانهزامية . ويدرك القاريء هنا أيضاً ان القصص العلمي يتجنب الشعور العام بالاندحار وفكرة (الانسان الضعيف)التي تجتاح الادب الحديث اجتياحاً .

وتستحق مؤلفات روبرت أ . هاينلاين بحثاً خاصاً في هذا المجال . فقـد حاول مثل لافكرافت ان يخلق نوعاً من الميثولوجيا عن المستقبل في هذه الحالة . ومعظم مؤلفاته مزودة بملاحق عن (تاريخ المستقبل ١٩٥١ — ٢٦٠٠) . وتختلف مؤلفاته جودة وضعفـاً ، فهي على اسوأها يمكن ان تكون عاطفيه متقلبة المزاج أو مرعبة ، وهي على اجودها تكون جامعة بين التخيل والواقعية الدقيقة . ويمكننا ان نقول عنه انه زولا المستقبل . وهو يمتاز بنوعية عاليـة بين مؤلفي القصص العلمي الاحياء بل ان مؤلفاته ومؤلفات وايندوم هي الوحيدة بين مؤلفات القصص العلمي التي يمكن ان تنتمي الى الادب .

وهنالك مؤلف آخر متقلب الطباع هو راي برادبري . ويمكننا ان نقارنـه بويلز من حيث انه مؤلف لقصص الوهم ولديه رواية قصيرة اسمها (لوريلة القادمة من الضباب الاحمر) وقد الفها بالاشتراك مع لي براكت وهي تتناول البطولي ، وبالرغم من انها تتحدث عن كوكب الزهرة الا انها تعالج ذلك بروحية أساطير الفايكنك والاوديسة ، بل ان هذا التشابه قد يكون متعمداً . ولديه قصة هي (مناطيد النار) أدخلها ادموند كرسبن في مجموعته وهي تظهر اهتمامه بطبيعـة الطيبة . اذ يذهب بعض القساوسة الى كوكب المريخ ليحاولوا التبشيـر بالمسيحية بين سكانه . ويسمع أحدهم بوجود كائنات غريبة هي (مناطيـد) ذات ضوء ازرق تعيش في التلال فيأخذ بعض زملائه ويذهب معهم في محاولة

(لتخليص) المناطيـد ولكنه [illegible] حققت بالفعل مستوى من الطيبة المتناهية التي تفوق مستوى الطيبة البشرية . ومن الحزن ان برادبري يتناول هذا المستوى من الادراك عرضـاً لان معظم قصصـه تجمع بين صفة المجلات العادية والتشاؤمية السطحية .

ولكن هـذه ليست نقيصة برادبري وحده . اذ يلوح ان احدى عثرات مؤلفي القصص العلمي هي انهم يميلون الى انهاء القصص بأمور مثيرة لخـلق انطباعات ناجحة عنها ، وهنالك ايضـاً طريقة لافكرفت المبالة الى بث الرعب في قلوب القراء ، ولكن هذا هو نتيجة اعتيادية للشعور بان الكون هو مكان بارد رهيب يجعل القاريء يشعر بالهول والقلق .

ومن اسوأ وافظع ميول القصص العلمي ميله الى اللغة العلمية والغرابة من اجل الغرابة وحدها . فيلوح ان بعض الكـتّاب يعتقدون بان القصص العلمي يجب ان يكون مشابهاً للكتب المدرسية في العلوم . وهم يـلفعون اقاصيصهم بدروع من المصطلحات الالية العلمية بحيث انها تصبح في صعوبة مؤلفات هنري جيمس الاخيرة وتتصف آنذاك بميزة التشابه والتكرار .

ومع ذلك فهنالك قصص علمي عال يستحق كلاماً كثيراً . وهذا النوع يكشف عن حيوية وقدرة اختراعية كان الادب يفتقر اليها منذ ادب القرن التاسع عشر الرومانتيكي . ويلوح ان كتـاب القصص العلمي قد سكروا بنشوة اكتشافهم انه لا داعي للقلق حول (يوليسيس) ونهاية الرواية الحديثة ، ولذلك فقد غرقوا في ملذات الوهم والخيال الصرف . ويرينا برادبري هـذا باسوأ مظاهره واحسنها . فهو حين يكون ذاتياً و (فرداً) تكون النتيجة سخفاً مريضاً دائماً ، أما حين يقرر ان يكتب قصة مغامرات صرفة فانه يلوح الخلاق المبـدع ذا الموهبة الخارقة . انه ينجح تماماً حين يكون من (السمك الشكسبيري) ، وهو يفشل تماماً حين يحاول ان يكون (حديثاً) . ويجعلنا نفكر كم هنالك من الكتاب الذين يهبطون الى المستوى العـادي لانهم يحاولون ان يتصفوا (بالامانة) والواقعية .

ـ ١. استنتاجــات

تقف (الغثيان) لسارتر في نهاية زقاق الخيال المسدود كرمز (للعقل في منتهى حدوده) وللأمانة التي انتهى بها الأمر الى السكون. وبذلك فقد اصاب التحليل الذاتي الضعف .

وقد حاولت ان ابيّن ان هذا الفراغ التام في وجه (الواقع) هو ايضاً الاستجابة الحيوانية الاساسية للطبيعة — الجهل والقبول . وحين تحل الكارثة تكون هنالك الاندحارية .وبعكس ذلك تقف روح العلم قائلة بالعمل والتقدم . وقبل ان يظهر العلم ، كان الناس ينظرون الى الدين ويوم الحساب لتحقيق تحرر الروح النهائي من قيودها . وكان فرانسس بيكن بين أول من نقل هذا الدور الى العلم — اي الى المعرفة البشرية ولكن التحرر الذي تصوره بيكن والعلمانيون الايطاليون كان عقلياً صرفاً . ولا بد انه كان قد لاح لهم ان الروح البشرية دخلت في دنيا جديدة وحققت قوة انتصارية جديدة . وكان كل شيء (موحى به) في الدين وكانت اللاهوتي عبد الكتاب المقدس . اما في العلم فان الانسان اصبح سيد نفسه ، وصار في وسعه ان يشيد نظاماً للعالم بدون الحاجة الى (العهد القديم) ، ولكن ضرورته الوحيدة كانت للتوافق الداخلي .

تلك هي روحية القصص العلمي ، من طوبائية مور فصاعداً . وهي روحية غالباً ما تقود أصحابها الى السذاجة ، الى ذلك النوع من تبسيط البشرية الذي نجده في (بشر كالآلهة) . وهي تطبق على التخيل حافز العقل ولكنها لا تظهر اي تفهم سيكولوجي للطبيعة البشرية (فبينا نجد الادراك السيكولوجي يمتزج جيداً بالدين ، اذا به لا يهتم اهتماماً خاصاً بالعلم . ويلوح ان الكتاب من أمثال بليك ودستويفسكي وجسويس و د . هـ . لورنس يقفون ضد العلم وقوفاً حاسماً . اما لدى باسكال فان الادراك السيكولوجي انضغط انضغاطاً في خدمة الدين في حين ظل العلم بعيداً عنه في مقصورة خاصة به) .

ومع ذلك فليس هناك اي شك في ان الحفز الذي يفرضه العلم على التخيل

هو اشد (أصالــة) من الحفزات التي استخدمها لافكرافت وييتس . ولقد تُنتقد روايات ويلز لانها تبسط واقع الطبيعة البشرية تبسيطاً شديداً ، الا ان هذا التشويه بريء اذا قارناه بالتشويه الذي يحدثه لافكرافت .

ولكن مشكلة التخيل هي مشكلة علاقتــه (بالواقع) . والجواب الذي نحصل عليه من جويس وبيكت وسارتر وييتس هو ان الخيال لا يستطيع ان يعيش مع الواقع ولا بد من ان يقتله هذا . فالتخيل هو اكاذيب . (وأية فكرة كانت لدى هوميروس غير فكرة الخطيئة الاولى ؟) ونجد في (الجريمة والعقاب) ان سفيدريكايلوف يقر بانه يتخيل احياناً ان الابدية هي زاوية في غرفة خالقة يغطيها نسيج العنكبوت . ويقول لنا بيكت وسارتر ان هذه هي الحقيقة . وانك حين تمحص الواقع تمحيصاً دقيقاً تجد انــه ذلك المعطف المعلق على الباب وتلك الذبابة التي تحط على زاوية السقف .فالواقع هو الاندحار والشيخوخــة والموت . والانسان هو قطعة من الشكولاته محشوة بالاوهام الحيوية وقد جهزته الحياة عن فكر ثاقب بكل ما يساعده على عدم مواجهة الواقع الرهيب . ولكن اليوم لا بد وان يأتي . وفي ذلك اليوم يكون على المرء ان يضطجع في دكان القلب العتيقة .

اما جواب الفنان فهو اشد تفاؤلاً . والتخيل هو بشير التغيير. وهذا هو الرأي الذي قال به ييتس في فترات مزاجه المتفائلة . وهو يعلن في (تحت بن بلبن) ان رسوم مايكل انجلو على سقف كنيسة سستين هي للايحاء للبشر بالكفاح في سبيل العظمة ، واما الهدف النهائي فهو (الكمال البشري الوضيع) ، وهكذا ، فمع انه (ضد المعقول) الا انه انهى حياته متمسكاً بنفس الآراء عن التخيل التي تمسك بها ويلز وشو . و (كمال الوضيع) هو طريقة اخرى في التعبير عن (بشر كالآلهة) .

يقول ويلز بان الخيال يستطيع بمساعدة العلم ان ينظر الى المستقبل القريب لتحقيق احلامه . فالدولة العالمية ليست بالفكرة البعيدة الآن ، والبشر يزيدون حكمة يوماً بعد يوم ويتعلمون من الخطائهم الماضية . واما شو فانــه

يتخذ موقفاً أشـــد ميتافيزيقية نحو الخيال . ومايكل النجلو هو من الامثلة المفضلة لدى شو رغم انه كان دائماً يفضل الشيوخ والنســاء على الشبان والدنيويين . ولدى شو مقطع عظيم في (العودة الى ميتوشالح) (١) يلخص رؤياه لحدقية الخيال ، فتختتم حواء حديثها عن حماقة الحفر والقتال وتتحدث بعد ذلك عن اطفالها الذين اصبحوا فنانين قائلة :

« بعضهم لن يحفر ولن يقاتل . . . ولكن الناس يعطونهم ما يريدون لانهم يقولون اكاذيب جميلة بكلمات جميلة . انهم يستطيعون ان يتذكروا احــلامهم وهم يستطيعون ان يحلموا بدون ان ينــاموا وليست لديهم الارادة الكافية ليخلقوا بدلاً من ان يحلموا . ولكن الافعى قالت ان كل حلم يمكن ان نحوله بالارادة اولئك الأقوياء قوة كافية الى خلق اذا كانوا يؤمنون به . وهنالك آخرون ممن يقطعون القصب من اطوال مختلفة وينفخون فيــه محدثين اصواتاً جميلة عذبة في الفضاء . ويستطيع بعضهم ان يجمعوا النماذج معاً وينفخوا ثلاث قصبات في وقت واحد ، وبذلك يرفعون روحي الى اشياء لا أملك لها كلمات ويصنع آخرون بعض الاشكال من الطين ، او يجعلون الوجوه تظهر على الصخر الاملس ، ويطلبون مني ان اخلق لهم نساء بمثل تلك الوجوه . لقد راقبت تلك الوجوه واعملت ارادتي ثم خلقت امرأة طفلة وترعرعت بسرعــة مثلهم . وآخرون يفكرون بالارقام بدون ان يعدّوا على اصابعهم ، ويراقبون السماء في الليل ويعطون النجوم اسماء ، وفي وسعهم التنبؤ حــين تغطي السماء غشاوة والرية . وهنالك طوبال الذي صنع لي هذا الدولاب الدوار الذي وفّر عــلي متاعب كثيرة . وهنالك اينوخ الذي يسير فوق التلال ويسمع الصوت دائماً ، والذي تخلى عن ارادته وراح يؤدي ارادة الصوت وصــارت له بعض عظمة الصوت . حين يأتون يكون هنالك دائماً عجب جديد وأمل جــديد : شيء يعاش له . انهم لا يريدون ان يموتوا لأنهم يتعلمون دائماً ويخلقون دائماً . . . »

فهذا المقطع يقول من الناحية الاساسية نفس الشيء الذي يقوله المقطع الذي

١ — (العودة الى ميتوشالح) مسرحية لبرنارد شو ظهرت الترجمة ايضاً .

اقتطفناه من ويلز في بداية هذا الفصــل ، ولكنه يقول ذلك بقوة أشد وبادراك أعمق لمدلولاته . فالفنان والعالم والرياضي والمتدين هم جميعاً تجسيد للخيال وهم جميعاً يعملون من اجل (كمال البشر الوضيع) في حين ان هذا يتعارض تماماً مع بيكت وقوله بأنه (لا شيء هنالك يمكن فعله) . فان شو يقول بان هنالك دائماً شيئاً يمكن فعله حتى ولو كان ذلك يشتمل فقط على الجلوس وبذل الارادة من اجل حدوث الشيء . (فكل حلم يمكن ان يحوله بالارادة اولئك الاقوياء قوة كافية الى خلق اذا كانوا يؤمنون به) . اما مدرسة بيكت فانــه لا تنقصها فقط القوة على الارادة وانما فقدت القوة على الحلم ايضاً .

الفصل الخامس

قوّة الظّلام

لقد استعرت لعنوان هذا الفصل عنوان مسرحية لتولستوي ، لأن هذه المسرحية ترمز الى موقف عملي معين من مشكلة الشر. فيرتكب فلاحو تولستوي القتل والفسق واللصوصية وبعد ذلك يقتلون الاطفال ايضاً ، بالروحية التي يصفها زولا في (الارض) وبنفس ضيق افقها وحقارتها . ولعل مشهد قتل الطفل هو افظع المشاهد في الادب التراجيدي كله . ولكن شعور تولستوي هو بأن الشر هو في الاساس حماقة وهو عدم الشعور بعذاب الآخرين ثم انه ايضاً (خطأ في فهم قيمة الحياة) . فاذا مات مليونير حسرة على فلس واحد ضاع منه في مجرى الماء فان هذا يثبت وجود خطأ في فهمه للقيم وفشلاً في تخمين مدى ملكيته . وان دراسة جرائم قتل مثل جرائم برك أو هير تعطينا انطباعاً بان هؤلاء قد اخطأوا في حساب قيمة حياتهم انفسهم (ولا نقول حياة ضحاياهم) ومن الواضح ان هذا الخطأ في حساب القيم ينجم من الظروف الاجتماعية الرهيبة التي كانت تسود ادنبره في عام ١٨١٠ بحيث ان برك وهير لم يجدا ما يمكن (ان يعيشا من اجله) . ولا شك في ان تراهيرنه ونيتشه هما على حق : فلم يدرك اي انسان حتى الآن ولا بضيصاً واحداً من قيمة الحياة . ولعل الانسان الذي يعرف بانه سيعدم قريباً يفهم الفكرة افضل منا جميعاً ، الا انه هو ايضاً لا يستطيع ان يدرك تلك القيمة كلياً . ومع ذلك فان شو هو ايضاً على حق : فادراك قيمة الحياة يمكن ان يتم فقط لاولئك المثقفين الذين تتوفر لديهم المادة والوقت لدراسة الاشياء الجميلة . فالخطأ في ادراك برك وهير لتلك القيمة هو مسألة اجتماعية وليس مسأله خلقية .

ولا حاجة بنا الى التأكيد على ان لافكرافت لا يميل الى مثـــل هذا الرأي ولن يميل اليه غراهام غرين أيضاً. فهنالك نوع من الكتاب الذين يجدون في انفسهم حاجة ملحة الى الاعتقاد بوجود الشر، الشر كوحش خفاش هائل ينتظر كالشيطان العدو الابدي ليسحق البشر ويقودهم الى الهلاك. ونجد لدى معظم هؤلاء – كما نجد لدى لافكرافت وغرين – ان هذا الرأي لا يعطي ادباً جاداً وله مثـــل تأثير تفاؤلية ويلز العلمية – اي ان فيـــه شيئاً من التبسيط الزائد للأمور. ولكن ذلك صفة اخرى متشابهة مع التفاؤلية العلمية فهو يعمل ايضاً على اثارة الخيال وحفزه.

فهذا الفصل معني اذن بالانشغال بفكرة الشر وبتأثير ذلك على الخيال. ولقد قلت ان العلم يعطي الخيال كياناً يشبه لاهوت دانتي. ولكن مدرسة (قوة الظلام) لا تمتاز بمثل هذا الكيان وهي تحاول دائماً ان تظفر بمثـــل هذا الكيان. ولهذا السبب يلوح معظم ادب الشر ناقصاً في اساسه، وينطبق هذا على جميع المستويات من دوستويفسكي الى لافكرافت. فقـــد كان لدوستويفسكي مزاج يتعارض تماماً مع مزاج تولستوي العملي غير الصوفي وافكاره حول طبيعة الشر، ومع ذلك فان امانة دوستويفسكي جعلته يلتزم بتلك الافكار دائمـــا. فحين يظهر الشيطان لايفان كرامازوف يقر بأنه نتاج خيال ايفان، وبدلاً من ان يكون بمظهر الرعب والهول نجده يأخذ مظهر الاناقة والظرف. ويحـــاول ستافروجين بكل جهده في (الشياطين) ان يكون خاطئاً، ولكن الامر ينتهي به الى الاقرار بانه لا يملك الحماقة الكافية لكي يكون شريراً. بـــل ان هنالك شيئاً من عدم الثقة بدوستويفسكي في ذهن القارئ، حـــين يقرأ له عن الشر، اذ ان (الشياطين) على قوتها تتصف بشيء من البراءة، ولعل ملاحظات الدوس هكسلي عن دوستويفسكي جديرة بالذكر هنا فهو يقول: (ان جميع

شخوص دوستويفسكي ... في فراغ الخيال ... الا ان هذه المآسي مهما تكن مثيرة للأسى والعذاب ... هي في جوهرها مضحكة وغبية. وهي المآسي غير الضرورية الى درجة السخف التي يدعي بها اولئك الذين يصيبون انفسهم بالجنون عمداً.)

ان (الشياطين) طويلة للغاية، وحافلة بالتفاصيل بحيث انه يصعب الحكم عليها بسهولة. الا ان كل من قرأ مسرحية كامو التي يعيد فيها كتابة تلك القصة يتفق مع هكسلي. (اذا كان ستافروجين يستطيع ان ينام مع النساء اللواتي كان يميل اليهن، بدلاً من النوم طبقاً لمبادئ الزهد الشيطاني مع النساء اللواتي كان يكرههن، واذا كانت لكيريلوف زوجة وعمل ذو سمعة طيبة، واذا كان بيوتر ستيبانوفتش قد نظر اطلاقاً بلذة ونشوة الى منظر طبيعي او لعب مـــع قطة – فان واحدة من هذه المآسي، هذه المآسي المضحكة الغبية في اساسها لم تكن لتحدث).

فاذا كان هذا صحيحاً بشأن كاتب مثل دوستويفسكي فماذا يمكن ان يقال عن لافكرافت وكتاب آخرين للوهم الذاتي؟

ومع ذلك فاذا نظرنا الى ادب الشر على مستواه هو وحسب فانه يعطينـــا بعض اللمحات المهمة عن عمل الخيال. فانتقاصه الى الكيان والهيكل وللاساس العقائدي يبدد شواذ وشواغل الكتاب أفراداً. فقد جمع دوستويفسكي مثلاً مرتين بين اغتصاب طفلة في العاشرة ورؤياه للشر، ومع ذلك فيلوح لنا من اعماله وقصة حياته ومؤلفاته انه كان ضعيف الجنس. فهل من الممكن ان توجد علاقة بين نقصان التطور الجنسي والانشغال بالشر فوق الطبيعي (٢)؟ وقد ذكر ناقد

١ – استعملنا هذه الكلمة (الماورائي العادة السرية).   – المترجم –
٢ – لقد أشار باريك ديكس الى هذا المقتطف من بودلير: (اما عن الحماس الذي يعالج به بو المواضيع المرعبة فقد لاحظت في عدد من الناس ان هذا كان في الغالب نتيجة لطاقة حيوية متجمعة غير مستعملة وهو احياناً نتيجـــة لطهر وبراءة شديدين وللشعور العميق المكبوت).

انكليزي محترم ان قصص م . ر . جيمس مليئة برموز القفانية المكبوتة . ولا شك في ان آراء بو عن الجنس تأثرت بفشله في الحب . ويلوح ان مونتاك سمرز الذي كان يؤمن بالساحرات والذي كان يحفظ الكثير من الادب الذي يعالج الامور فوق الطبيعة ينتمي الى طائفة القفانية المكبوتة أيضا . وكان ي . ت أ . هوفمن ضعيفاً جنسياً . ولادموند ولسن ملاحظات مهمة عن جيمس وروايته (دورة اللولب) وعن خوف جيمس من الجنس ، كما ان قراء مولرتك يستنتج من هذه الرواية ان جيمس كان مغتصب اطفال .

١ – ي . ت . أ . هوفمن

انظر مثلاً الى العلاقة بين شخصية هوفمن وحكاياته الوهمية . ولم تنتشر مؤلفات هوفمن في انكلترة بالرغم من انها تحفل بابتكارات اعظم من ابتكارات بو واشد ثباتاً . وقد مات هوفمن في السادسة والاربعين بعد ستة اشهر من العذاب ، ومع ذلك فلا يمكننا ان نصف حياته بالمأساة ، وانما يمكن وصفها بانها كانت مليئة بشيء من اللاقناعة المكبوتة . ويلوح انها كانت ستاً واربعين سنة من السأم والفشل . وقد ولد هوفمن في عام ١٧٧٦ في كونيكسبرغ ، وكان طفلاً قبيحاً غبياً . ثم صار موسيقاراً وفشل في الحب عدة مرات ، وكانت له علاقة مع امرأة متزوجة ، ولكن تلك العلاقة انقصمت بسبب عدم احتراس هوفمن ، ثم اصبح فقيراً بائساً سكيراً ، واخيراً – خلال السنوات العشر الاخيرة – اصبح مشهوراً . وكان الحب الفاشل هو الفكرة المتكررة في حياته . وحين انتهى بؤسه اخيراً اصيب بالنقرس (التهاب المفاصل) والشلل النصفي (وان كتاب – حكايات هوفمن – هو صورة صادقة عنه من عدة نواح لانه يكشف عن ايمانه القدري بانه سيء الحظ وكذلك بكونه سكيراً وفاشلاً في الجنس . ولو قرأ هوفمن هذا ، وهو نفسه مؤلف مقتدر للاوبرات ، لأعجبه كثيراً) .

ومن الواضح انه يشبه [illegible] تشبه حكايات بو ابداً . فحكايات بو تحدث جميعاً في الظلام الشبحي ، في حين ان حكايات هوفمن تحدث في نور أسطع من نور النهار . وهي مملوءة بالالوان والحركة وتذكر القارىء بافتتاحيات كارمن وفاوست وما فيها من الجموع الحاشدة التي ترتدي الملابس المبهرجة والموسيقى اللألاءة . فكل شيء فيها محكم وراسخ وظرفي . ويلوح ان هذا كان يمثل ثورة خيال هوفمن على كآبة حياته . وفي اللحظة التي تبدأ فيها بقراءة قصة من قصص هوفمن تجد نفسك في عالم تحدث فيه أمور كثيرة ، وتشعر مع العبارات القليلة الاولى بان الف تطور مختلف هي ممكنة الحدوث . ويدلنا هذا على قوة خيال هوفمن ، فهو يفيض بالحيوية والطاقة وهو يبدأ قصصه بالعبارة الاولى مباشرة . واليك امثلة على ذلك : (حشرت في عربة بريد متهرئة عتيقة تخلت عنها حتى العثة بفطرتها – وكالفئران التي تهجر السفينة الغارقة – توقفت اخيراً عند الفندق الكائن في سوق كلوكلو وانا اشعر وكأن نصف عظامي قد انخلعت من اماكنها) . أو : (كان المستشار كرسبل من اغرب واعجب البشر الذين عرفتهم خلال حياتي كلها ..) وسرعان ما تبدأ القصة وتسير بسرعة . وتكشف قصص هوفمن عما يشبه فن الرواية الصرف ، وهو كذلك الذي يتنقلب من الجمل الثقلية وحدها وهو يذكرنا ببوشكين وليس ببو .

ومع ذلك ، وكما نتوقع ، فان القصص تحفل بالفشل الجنسي والقدرية التراجيدية ، والقصص الثلاث التي يستخدمها اوفنباخ هي قصص تموذجية ، ففي الاول (الرجل الرملي) يقع تلميذ شاب في حب لعبة ميكانيكية يصنعها الاستاذ المعتوه سبالانزاني بمساعدة الساحر الشرير كوبيليوس . وكان مظهر كوبيليوس قد شغل ذهن التلميذ منذ الطفولة وبعد ان ينتهي حبه للعبة بمأساة كوميدية يغريه كوبيليوس بان يلقي بنفسه من فوق بناء عال . واما القصة الثانية فتصف كيف يحب شاب المالي امرأة عابثة تدعى جوليتا ويهبها ظله كرمز لحبه . ولكن جوليتا وزميلها الشرير الدكتور دابرتوتو يحاولان ان

يجعلا الشاب على قتل زوجته وطفله بيده انه يفلح في طردهما ولكنه لا يستعيد ظله أبداً . ويعبر هوفمن هنا عن شعوره بان الحب المعطى مجاناً لا بد ان يكون فخاً . واما في (المستشار كريسبل) فلا يسمح لفتاة شابة جميلة بان تغني لانها مصابة بالسل ولكنها تفضـل في النهاية ان تغني الى ان تموت على العيش بدون تعبير ذاتي . (ويلوح ان توماس مان استعار هذه الفكرة لـ (تريستان) . ففي هذه الاقاصيص الثلاث تلوح قدرية هوفمن بكل وضوح ، والبطـل في الاولى والثانية مرتبط مقدماً بامرأة متماسكة حقيقية شريفة لا خبال لديها ، قبل ان يقع في الحب وقوعاً حافلاً بالمأساة . ومـدلول ذلك هو ان الانسان يجب ان يختار حياة الارض السهلة الكئيبة أو حمى الخيال الشديدة . وقصصه جميعها تتناول التابعة الذي تتقفى اثره القدرية الحافلة بالمآسي ، وهنالك دائماً الفتاة الحقيقية الشريفة منذ البداية ، ولكنها لا تستطيع ان تنقذ رجلها من مصيره . وهذه هي ايضاً فكرة (كنيسة الجزويت في كلوكاو) و (كنوز فالون) .

ونجد بصورة عامة ان مؤلفات هوفمن وحيويته ومرحه مجندة لمصارعة القدرية الكئيبة . وحين يقرر هوفمن ان يكون مرحاً يكون شديد المرح وقد كانت قصة (سالفاتور روسا) أساس رائعة دونيزتي المضحكة (دون باسكاله) . وقد كان في وسع هوفمن ايضاً ان يؤلف حكاية من حكايات الدسائس والغموض تفوق روايات معاصريه بمراحل ، فان دوما هو الذي كان يجب عليه ان يؤلف (مدام دوسكوديري) ولكنه سيحتاج في ذلك الى كل نبوغه ، الا ان ما فيها من الاصالة الهادئة يذكرنا اكثر ببلزاك .

ولسوء الحظ فان هوفمن كان قادراً ايضاً على ايقاع نفسه والقاريء في حيرة الغموض . فبعض قصصه مليئة بالتفاهات التي تجعل فكرة فردي في (تروفاتوري) تلوح عظيمة بمقارنتها معها . (ويلوح ان – تروفاتوري – تدين ببعض أفكارها لقصة هوفمن – البيت المهجور – التي تنتهي بازواج يضيعون ثم يوجدون واطفال يسرقهم النَوَر وغير ذلك من الحوادث المتصفة بالغموض .

واهمية هوفمن في هذا المجال هي في الفصل الواضح في قصصه بين الصحيح

والمريض . وحين تكون قصصه جيدة فانها تلوح كالنمو الطبيعي ، كشجرة الجوز في الربيع ، تتخللها حيوية تولستوي . اما حين يفقد اليهما عنصر المرض والكآبة فانه يكون كالريح الرطبة وتتجه القصص مباشرة نحو الكوارث .

وعلينا ان نفهم هذين العنصرين جيداً لانهما ضروريان لدراسة الخيـال . ويمتاز الادب العظيم كله بهذه الصفة التي تشبه الشجرة ، فهنالك الشعور بالعضوية الحية التي تنبثق من احساس الفنان العميق الراسخ بالحيـاة . ويتصف معظم الادب العظيم بالصفة المضادة ايضاً ، بالشعور بسيطرة انشغال ذهني واحد معين . ولكن الادب (المنشغل) لا يمكن ان يكون عظيما ما لم يحز ايضاً على صفة العضوية ، الحية والا فان الفنان المنشغل يفرض ارادته على ظلال لا حياة فيها . وحين يكون دوستويفسكي على اجوده فانه يمتاز ايضاً بالشعور العضوي الحتمي واعظم مؤلفاته (الفقراء) و (بيت الموتى) و (الجريمة والعقاب) – تعطينا انطباعاً عن رجل تمتد جذوره عميقاً في الأرض . ومن الناحية الاخرى تتصف مؤلفاته السيئة بصفات مؤلفات هوفمن السيئة عينها (وقد كان تأثير هوفمن على دوستويفسكي عظيما وخاصة بقصته – الازدواجات) ، واما روايات مثل (شاب غير ناضج) و (المهانون والمتأذون) فانها تتطور الى مزيج مضطرب من الشخوص والحوادث ويضيع فيها الشعور بالحياة ويشعر القاريء بان دوستويفسكي الذي يحرك خيوط الدمى يشد هذه الخيوط بعصبية .

٢ – غوغول

تحتوي مؤلفات غوغول على هذه الصفات المتضادة ذاتها . وقد كان غوغول ايضاً شخصاً غير سعيد ولم تكن حياته الجنسية صحيحة . (وكانت تجربتـه الجنسية الوحيدة هي في الاستمناء الذاتي) . وصعب علينا اليوم ان نصدق بأن غوغول كـان يعتبر ابا للواقعية الروسية . فعـالم غوغول حقيقي ولكنه لا

يتصف الا بالقليل من صفات العـــالم (الحقيقي) ، فهو مخلوق مثل عالم هوفمن من حشد هائل من الحيوية والخيال . وحين تكون مؤلفات غوغول على اجودها تلوح مستندة الى الملاحظـــة الدقيقة – كما هو الامر في (الارواح الميتة) و (تاراس بوليا) . واما حين تكون سيئة فليس للوهم شيء يشده ولا يرتفع عن مستوى الحلم . (فالانف) التي يعتبرها الروس مضحكة جداً تحدثنا عن رجل يفقد انفه فيحاول ان يتعقبه ، وينتهي الامر بالانف الى انه يقود عربة تجرهـا خيول اربعة حول ساحة بطرسبرغ . وحتى اذا تذكرنا ان الانوف هي دائمـــاً مضحكة في روسيا فان هذه القصة تظل فاشلة فشل محـــاولة بو الضعيفة في ان يكون مرحاً في (اختناق التنفس) ، لأن تفاهاتها مفروضة فرضاً كتفـاهات البارون منشوزن او لوسيان . وينطبق هذا ايضا على (شبونكا وخالته) وهي احدى قصصه (المرحة) الاخرى .

بل ان بعض قصصه الغريبة الجيدة مشوهة بمـــا فيها من الوهم المفروض فرضاً وغير المنسجم ، (فالمعطف) المشهورة تبدأ بواقعية ممتازة ولكنها تنتهي بالوهم فوق الطبيعي وتشبهها في ذلك (أمل نيفسكي) اذ تبدأ بقصـة غرام فنان خجول بفتاة جميلة في الشارع وتعقبه لها حتى بيتها واكتشافه بعد ذلك انها بغي وحين يسمعها تتكلم يجد ان صوتهـــا خشن وضيع اللهجة ثم تتحول القصة الى حلم وهمي مرتبك .

ولكن اشد قصص غوغول نجاحاً (الانتقام الرهيب) وهي قطعة رائعة من التأليف البلاغي ، فتصف حياة القوزاق ونهر الدنيبر والريف الروسي ، والحكاية التي ترويها عن السحرة والقوزاق الشجعان مقنعة تماماً طيلة ثلاثة ارباعها ولكنها تغرق في الربع الاخير في ضباب الوهم المعتاد . ويلوح ذلك كما لو ان غوغول كان يقول الحق ثم يبدأ فجأة بالكذب وتصبح طريقته متقلبة عصبية ويكون من الواضح انه يحاول اخفاء شيء .

وينطبق هذا الاعتراض ايضاً على قصص غوغول (فوق الطبيعة) مثـــل (معرض سوروتشنتسي) و (فيي) التي هي من حكايات الاشباح . فاللغة

في هذه القصص جميلة – ولا تستطيـــع حتى الترجمة ان تضيع جمال اللغة – والتفاصيل مثيرة مليئة بالحياة . ومع ذلك فهنالك اضطراب في كل شـــيء . فالمتوقع منك ان ترى رؤوس الخيل والزهريات مقلوبة في السماء ، كما هو الامر في لوحات شاغال . ومجلدات غوغول القصصية الثلاثة (مساء قرب ديكانكا) و (ميرغورود) و (عربيات) تضج بالحياة . بيد انها في الوقت نفسه تثير الاستياء باستمرار ، وهي تذكر القارىء دائماً بمقطع في (جزيرة في القمر) لبليك :

« ثم ركض السيد الغاز القابل للاحتراق ودفع برأسه في النار والهب شعره وطفق يركض في الغرفة – كلا ، كلا ، لم يفعل ذلك وانما كنت أسخر منكم . »

وغوغول يحاول دائماً ان يسخر من القارىء بهذه الطريقة ، وأسوأ ما فيه هو انه لا يفعل ذلك عن قصد وتعمد (كما هو الامر مثلاً في وهم الكابوس في فصل مدينة الليل من بوليسيس) . فغوغول هو كالمصاب بالربو ، يحدثنا في احدى اللحظات عن حكاية ما حديثاً منسجماً متزناً ، واذا به في اللحظة التالية منطرح على الارض وهو يتلوى من الالم مختنقاً . فالخيال المغرق في الابعاد يستولي عليه ، فلا يستطيع ان يقاومه ويصاب به كالمصاب بنوبة .

علينا مع ذلك ان نقر بانه ليس في مؤلفاته شيء من القدرية المريضة كما هو الامر في مؤلفات هوفمن ولكن نساءه هن من صنفين ايضاً ، الدمى التي لا حياة فيها ، ومصاصات الدماء الحيقات . ولاح نحو نهاية عمره انه كان يتخلى عن الوهم الشديد . (فالارواح الميتة) و (المفتش) مفعمتان بالحياة أو بعصير الحياة . وقد اخطأ معاصروه فظنوا انها من الادب اليساري الساخر حتى هشم غوغول هذا الاعتقاد بكتابه (رسائل مختارة مع الاصدقاء) الحافل بالوعظ والنصح . فقد هاجم جميع النقاد هذا الكتاب فاستسلم غوغول لهوسه الديني ومزق القسم الثاني من (الارواح الميتة) وذهب حاجاً الى الارض المقدســة وانتهى بـــه الامر الى الاضراب عن الطعام والموت بسبب ذلك في الثالثة والاربعين . ويرينا القليل المتبقي من القسم الثاني من (الارواح الميتة) ان غوغول كان يحاول ان يطور مبـــلة الى تصوير العالم (الواقعي) بدلاً من عالم الوهم

فيحاول ان يتخلى عن طريقة المبالغة والكاريكاتور ويسود الاعتقاد بين النقاد بان القسم الثاني هو اقل شأناً من القسم الاول ولذلك فيلوح ان غوغول مات في الوقت المناسب . ولم يكن واقعياً بل ان العالم العملي كان يخيفه وذلك هو سبب عدم اقترابه من النساء وسبب فشله كمدرس للتاريخ فترة وجيزة ، وحين لم يعد حياً يحصل على التبرير الذاتي وبدأ يشعر بأنه يجب ان يوثق علاقته مع العالم (الحقيقي) للدين والسياسة اذا به ينهار ويسقط .

ويجدر بنا ان نقول ان سيرجي اكساكوف ، اقدم الكتاب الروس العظام في القرن التاسع عشر ، كان يضمر كل الاعجاب بغوغول بل انه كان من اشد دعاة غوغول وانصاره . ومع ذلك فلا نستطيع ان نتذكر كاتبين هما في اختلاف وتناقض غوغول واكساكوف . فقد كان اكسكوف اول كاتب روسي عظيم الف الرواية التي تشبه الشجرة في حيويتها العضوية ، وان (تاريخ العائلة) و (سنوات الطفولة) له مليئتان بالانشراح والنور ولو لم تظهرا لما قيض لرواية (الحرب والسلم) ان تؤلف . وقد كان الادب الروسي قبل اكساكوف مرحلياً دراميا متأثراً ببايرن وسكوت الا أن اكساكوف بدله بتأليفه ثلاث روايات (شخصية) لم تنحصر في الحوادث والدراما وانما ركزت في (الحقيقة والحياة) . ومع ذلك فاذا اكساكوف هذا الذي لم يعجبه غريبويدوف وبوشكن اصبح من اشد انصار غوغول حماسة ، وقد اجتذبته واقعية غوغول واستخدامه للفلاح الروسي ، ولكنه لم يعرف شيئاً عن الحمى التخيلية التي اطعمت غوغول والتي قتلته بعد ذلك . ولكن كيف كان له ان يعرف ذلك ؟ ان اكساكوف هو الوحيد الذي يمكننا ان نتذكره بعد استحق والتن في التأليف الهادىء المنشرح غير العصابي .

٣ ـ الأشباح وفوق الطبيعي

لا يهتم من يكرس نفسه للعلم اليوم بكل ما هو فوق الطبيعة ولا يؤمن بذلك . اما في القرن الوسطي فقد كان العلم هو فوق الطبيعي عينه . فقد

وصف كيميائي القرن الثاني عشر الراهب ثيوفيلس كيفية صنع الذهب من مزيج من رماد التنين الناري الحراق والنحاس الاحمر والدم البشري المحول الى مسحوق (على ان يكون صاحب الدم احمر الشعر) والخل . ومع ذلك فان هذه المقالة نفسها تشتمل على وصف معقول لكيفية صنع الزجاج وكيفية فصل الفضة عن الذهب بإستخدام الكبريت . ويصف لنا ديقريطس كيف نصنع بلورة بإستخدام الرصاص الابيض والزجاج ، ثم يقول واضف الى هذه البلورة بول حمار وبعد أربعين يوماً ستجد الجواهر » . ويصعب علينا ان نفهم الحالة الذهنية التي كانت تتقبل مثل هذه الأمور الغريبة تقبلاً تاماً كما لو انها مثبتة ومبرهنة كنظرية الجاذبية وتركيب الماء . ولكننا ندرك ذلك حين نقرأ عن (كفاح بوذا في البدء من اجل النور) في الجهيا نيكايا . فان عرفانا يخبر جالوسوتي البرهمي بالامور الكثيرة التي جربها لاخضاع جسده فقد اجاع نفسه وجرب منع تنفسه واخترع لنفسه العقوبات . وهذا كله مألوف لدى النساك والمتصوفة . ولكنه يستمر قائلاً «ثم فكرت فيما يلي : لنفرض انني اقضي الليالي البارزة . . . في الخامس عشر والثامن من الشهر في القبور الحاطة بالغابات المظلمة المخيفة التي يقف لها شعر الرأس . . . لكي اجرع رعب ذلك كله . » وهو يصف كيف كان كل صوت عارض في المقابر يخيفه ويرعبه ، وكيف انه استخدم ارادته ليخضع (الخوف والهلع والرعب) . اننا نفكر في بوذا باعتباره رمزاً للموقف العلمي من الحياة ، والرجل الذي يعتبر الله غير ضروري لبحث مسألة كيفية خلاص الانسان من عذابه . ومع ذلك فانه يلوح مؤمناً بوجود الاشباح . (وانا هنا اهمل احتمال كون الخوف ناشئاً من وجود الحيوانات الوحشية والأفاعي وليس من وجود الاشباح) .

ومنذ ان تغير علم الكون الذي كانت تعرفه كنيسة القرون الوسطى وحل محله علم الكون الذي نجم من البحث العلمي ، لم يعد ما هو فوق الطبيعي يحظى بالتصديق . وهذا هو الذي يضفي الاهمية على دراسة الأدب فوق الطبيعي الحديث ويدرك المرء هنا ان الاعتقاد بوجود فوق الطبيعي هو نوع من التعويض ، ونحن نكتشف هذا حين ندرس كلاً من هوفمن وغوغول .

ومع ذلك فنحن نرى هنا اختلافاً هاماً . فقد كان غوغول مكتفياً من الناحية المالية اذ كان الابن المدلل لأم مغرقة في حب ابنها . ومعظم مؤلفاته غير حقيقية – وخاصة ، تلك التي سبقت (الارواح الميتة) – اما هو فقد انفق جزءاً كبيراً من حياته يصارع الفقر والحرمان و كآبة العمل المكروه ولذلك فان مؤلفاته هي اقرب الى الواقع من مؤلفات غوغول لأن فيها شيئاً أساسياً من الحياة والناس الحقيقيين. وقد يلوح الحديث عن درجة (الواقع) في قصص الاشباح وفوق الطبيعي شكلاً غير مجد من اشكال الاخافة وبث الرعب ، ولكن هذا ليس صحيحاً لأن الفنان يستطيع ان يستخدم فوق الطبيعي ليعبر عن مفهومه للواقع . وقد حاولت ان اوضح هذا عند حديثي عن (ظل من الزمن) للافكرافت ، بكل مافيها من مزيج الخيال (الاصيل) و (غير الاصيل). ومع ذلك:

اولاً – بلاكوود

انَّ في خيال لافكرافت ، حتى حين يكون على اضعفه ، قوة لان المرء يستطيع ان يدرك انه كامن ومتجذر في اعمق العواطف . وهنالك قصص كثيرة حديثة عن فوق الطبيعي تلوح غير اصيلة في كل ناحية من نواحيها ، وينطبق هذا مثلاً على جميع مؤلفات الغرنون بلاكوود . ونستطيع ان نرى في (السحر القديم) قصة هائلة الطول ينصب الاهتمام فيها على تهيئة الجو ، ولكنها تنجح فقط في ان تكون اشد اثارة للاشياء ، واشد ضعفاً من جميع قصص لافكرافت . فان فيزين الذي يقضي العطلة في فرنسا يجد نفسه في احدى الليالي في مدينة صغيرة جميلة فيميل الى جوها الهادىء المريح ويقرر البقاء فيها ولكن الناس يستمرون في تذكيره بالقطط . ويقع في حب ابنة صاحب الفندق التي تشبه القطة . ونجد ان تطور القصة ممل للغاية . ويدرك فيزين في النهاية ان المدينة مسحورة وان سكانها يتحولون الى قطط ويحضرون الى احتفال السحرة ، ويدرك ايضاً ان اجداده كانوا قد عاشوا هنا وساهموا في كل ذلك . وتحاول المرأة ان تقنعه بحضور احتفال السحرة ولكنه يفلح في الخلاص والعودة الى انكلترة وتنتهي القصة بنهاية ضعيفة .

وقد تكون القصة ممتعة لو انها كانت ملخصة بصفحتين في كتاب التاريخ الاجتماعي ، ولكن بلاكوود يستخدم مختلف الوسائل (يحاول اظهار القصة بشكل مقنع ؛ غير ان العقدة تظل ضعيفة . كما ان القصة لا تعطينا اي (معنى) وراء العقدة . ولقد قال هنري جيمس عن (دورة اللولب) انها (حكاية خرافية صرفة بسيطة) ولكن موضوعها الذي هو افساد البراءة عن قصد – يعطيها وزناً وجدية لا يملكها بلاكوود .

واذا بحثنا في (اسباب) ضعف قصة بلاكوود فاننا انما نؤكد بذلك على الاختلاف بين الاستخدام الاصيل وغير الاصيل للخيال . فليس المهم هنا ان تكون تلك القصة طويلة جداً ومليئة بالامور الاعتيادية المألوفة . ويتضح السبب الهام اذا تساءل المرء : ماذا لو اقتنع المرء تماماً بالقصة ؟ واي نوع من العوالم سيكون هذا العالم اذا وجدت فيه داخل فرنسا مدينة صغيرة يمكن للسواح ان يقصدوها بالقطار ويتحول سكانها الى قطط ؟ فليس هنالك احكام او هدف في الفكرة ، وهي تشبه قولنا بان الابيض هو أسود . وحين يقول هاملت لهوراتيو ان هنالك من الامور في السموات والارض اكثر بكثير مما هنالك في فلسفته ، فانه بذلك يحاول ان يوسع حدود ادراك هوراتيو ويخلق الشعور الأصيل بالرهبة والعجب . ومن الممكن خلق هذا الاحساس بمؤلفات مختلفة اختلاف كتاب جينز (الكون الغامض) و كتاب وآوود ريد (استشهاد الانسان) ورواية دوستويفسكي (الاخوة كارامازوف) . بل ان ذلك يمكن ان يثار ايضاً برواية (ظل من الزمن) . ولكن بلاكوود لا يحاول ان يوسع عالم ادراك القارىء ، وانما يحاول ان (يستبدل) العالم الحقيقي بعالم غير حقيقي ، ومثل هذا التأليف يكون ضعيفاً لانه اقرب للخداع .

ثانياً : اكوتاكاوا :

وبعكس ذلك يمكننا ان نجد مثالاً طيباً للاستخدام الاصيل للخيال في قصة اكوتاكاوا البديعة (التنين) . ولكن ريونوسكوكه اكوتاكاوا ، الكاتب الياباني الذي انتحر في عام ١٩٢٧ في سن الرابعة والثلاثين ، لمشتهر اكثر من

ذلك بقصته (في الغابة الصغيرة) التي استخدمت فكرتها في فلم (راشومون). وقصته الاخرى (كيسا وموريتو) هي دراســـة قوية للكبرياء والشهوة في الانسان . وهي تعطي القاريء شعوراً بانه مشترك في العلاقة العصابية المحمومة بين العشاق الذين يلوح انهم يرمون بانفسهم في التهلكة عامدين . وقد استخدمت القصة في الفلم الياباني (بوابة الجحيم) .

وتحدثنا (التنين) عن خطة ساخرة يعدها كاهن له لقب مضحك هو هانازو (ويعني الانف الكبير) للايقاع بزملائه الرهبان الذين يعيشون في المعبد القريب ، فهو يضع بالقرب من بركة قريبة لوحة كتب عليها : في الثالث من آذار سيظهر من هذه البركة تنين . ولكن هذه اللعبة الساخرة تحظى بتصديق الناس واهتمامهم فيأتون حتى من المقاطعات البعيدة ليشهدوا ظهور التنين . وفي الثالث من آذار تجتمع حشود هائلة من الناس على مد البصر حول البركة بينما ينظر هانازو بأسى وكآبة الى كل ذلك . ويمضي الصباح ولا يحدث أي شيء . ويشعر هانازو بأنه كان عليه ان يعترف بان الامر كله هزؤ وخدعة . ثم تجتمع عاصفة وتهب على البركة وفي تلك اللحظة تجثم فوق البركة سحابة سوداء تأخذ شكل تنين أسود هائل ثم تهبط بسرعة فائقة . ويعترف هانازو بعد ذلك بان الامر كان خدعة الا ان احداً لا يصدقه .

فما هي النقطة التي اراد اكوتاكاوا ابرازها ؟ هل هي ان الذهـــن البشري يملك قوى لا يدرك مداها ؟ ام ان اولئك الذين يريدون ان ينخدعوا يخدعون انفسهم ؟ يمكننا ايضاً ان ننظر اليها باعتبارها اشارة سياسية مثل رواية مان (ماريو والساحر) حيث يمثل الساحر الدكتاتور والمتفرجون الجمهور المصدق . بل انها يمكن ان تكون دراسة لقوة الخيال البشري ، دراسة (للايمان الذي يستطيـــع ان يحرك الجبال) . ومهما كان المعنى المقصود فان تأثيرها هو في توسيع ادراك القاريء .

٤ . شيريدان لوفانو و م . ر . جيمس

يستحق شيريدان لوفانو ان يقارن بهوفمن و بو ، ومن الغريب انــه مهمَل في انكلترة ، فهو الكاتب العظيم الوحيد للادب فوق الطبيعي الذي انجبته انكلترة .

ولا تختلف حياة لوفانو عن حياة غيره من كتاب الوهم الذين رأيناهم حتى الآن . فحين كان في الثلاثين (في عام ١٨٤٤) تزوج من امرأة غـــير اعتيادية وانفق معها اربع عشرة سنة من الحياة الزوجية الهائلة . ثم ماتت زوجته فقبع لوفانو في بيته في ميريون سكوير في دبـــلن وانفق السنوات الخمس عشرة الاخيرة من حياته يكتب قصص الاشباح الشهيرة وروايات الغموض والمشاكل . وكان يمارس الكتابة في الليل بينما يكون جالساً في فراشه ، وكان يقضي النهار في داخل البيت ، ويخرج في العصر متجولاً بين مكتبات الكتب المستعملة باحثاً عن قصص الأشباح . وفي السنوات الاخيرة من حياته كان يرفض استقبـــال الزائرين ، بل انه طرد صديقه تشـــارلز ليفر قبل موته بقليل . وكانت معظم مؤلفاته تظهر في (مجلة جامعة دبلن) التي كان محرراً لها سنوات عديدة .

وكما نتوقع من رجل كانت حياته الزوجية سعيدة ، فاننا لا نجد ارتعاباً من النساء في مؤلفاته ، ولا نستطـــيع ان نسمي مؤلفاته (رومانتيكية) ايضاً بالشكل الذي نجده في قصص هوفمن وغوغول ، رغم انها تمتاز بنفس الحيوية التخيلية .

ولكن تناول لوفانو لقصص الاشباح هو تناول سيكولوجي طبي ، ونحـــن نجد هذا الموقف في الحكاية الممتازة (حكاية شبح يد) في افضل رواياته (البيت القريب من الكنيســة) . وفي حالات اخرى تكون اشباحه من النمط الشعبي الذي نسمع عنه في الاشعار الشعبية . ونجد هذا في (صفقــة السر دومينيك) و (شالكن الرسام) و (شبح السيدة كراول) وهنالك الأشباح الأقرب الى طبيعة بو ، بل حتى دوستويفسكي ، اشباح الذهـــن المريض ، مثل القـــرد الشرير في (الشـــاي الأخضر) او الشبح نصف الحقيقي للضمـــير في

(المتاد) . ولعل (كارميلا) هي افضل قصة من قصص مصاصي الدماء ظهرت حتى الآن ، فهي لا تشبه قصة برام ستوكر (دراكيولا) في كونها مضحكة نوعا . ثم ان لوفانو كلن من ابدع كتاب قصص الاثارة ، فقصص (الغرفة في فندق التنين الطائر) و (يد ويلدر) و (العم سيلاس) و (البيت القريب من الكنيسة) هي من اروع القصص المثير الغامض .

وكان يؤلف كل هذه القصص بعد منتصف الليل على ضوء شمعتين في ذلك البيت الساكن الهادئ في ميريون سكوير . ويلوح لوفانو في بعض الاحيان مثل لافكرافت في رغبته في ارعاب القارئ . ولكن لوفانو أفضل تأليفاً من لافكرافت وأشد تأثيراً على القارئ .

ويجدر بنا ان نلاحظ ان ذرواته هي في الغالب ذروات عنف جسدي . ففي (البيت القريب من الكنيسة) مشهد هائل الرعب ، وفي (العم سيلاس) مشهد قتل يتم فيه قتل شخص آخر غير الشخص المراد قتله ، وفي (يد ويلدر) نهاية فظيعة ترى فيها غصناً أسود يبرز عند الضفة بينا تنبح الكلاب — وهذا الغصن هو يد ويلدر الميت . وفي (الغرفة في فندق التنين الطائر) يكاد شاب ان يدفن حياً تحت تأثير عقار يشله ولكنه يتيح له الاحساس بجميع حواسه . والرعب الاخير في (الشاي الاخضر) ، التي يعتبرها البعض اشد قصص الاشباح اقناعاً بصورة عامة ، هو انتحار (المجبول) الذي يقطع بلعومه بموسى ويغطي الارض بالدماء .

ولكن لوفانو ليس من الكتاب (المنشغلين بهوس ما) فهو يمسك بزمام مخلوقاته ببرود وهو يخطط ويتقصد تأثيراته مقدماً، وهو لا ينخدع باشباحه نفسها . وهو يحصل على تأثيره على القارئ، برواية القصص رواية بارعة فياضة بالخيال ويضيف الى ذلك ذروات من العنف تهدف في الغالب الى نفس التأثير الذي يحوله زولا . ولم يعد يخضع للرغبة في خلق الاشباح لمجرد الهرب من (العالم الحقيقي) لأنه يعرف العالم الحقيقي ويقبله ، وهو يذهب الى ابعد منه

في محاولته للتعبير عن شعوره بالغموض والرعب للقارئ . واعظم أهواله هي سيكولوجية .

وقد كان مناسبا ان يموت لوفانو مثل شخصيات قصصه فقد كان حتى النهاية يرى كابوسا يجد نفسه فيه في بيت عتيق متهدم وينهض من النوم مرتعبا صارخا بان البيت سيسقط عليه . وكان طبيبه يعالجه من مرض قلبي . وبعد وفاته لاحظ الطبيب تعبيراً مرتعبا على وجهه فعلق قائلاً : (ذلك هو ما ظننت ، فقد سقط البيت أخيراً) .

وكان م . ر . جيمس أحد المعجبين بمؤلفات لوفانو، وكان استاذاً في كمبرج، وقد كسب شهرة محدودة بكتابه (قصص اشباح من عالم آثاري) . وليس جيمس في جودة لوفانو، ولكن من يقرأ ذلك الكتاب يكتشف العنف الجسدي في تلك القصص أيضا . وغالبا ما تخنق قصص جيمس الضحايا أو تحدث فيهم تشويها رهيبا . والمهم فيها هو انها تخلو من مركز الجذب . فقصص بو هي جميعا تعبير عن مزاج بو ، وتتركز قصص لافكرافت في ميثولوجيا واحدة ، في حين ان قصص جيمس متعددة الاتجاهات . وكان من الممكن ان تكون من تأليف عدد من الكتاب المختلفين .

وما تزال قصص جيمس مقروءة ، ليس لأن الرعب فيها مقنع ، وانما لأنه يمتاز بذهن مدرسي صرف يتعارض تعارضا سعيداً مع اشباحه وأوهامه . وهو حين يكون مبدعا ، كما هو الامر في (ترديد العبارات السحرية) أو (مقاعد كاتدرائية بارتشستر) يمتاز برقة لطيفة ساخرة تذكر المرء، وبالغرابة، بماكس بيربوهم .

٥ـ ج . ر . ر . تولكين

نشر جون رونالد رويل تولكين الاستاذ في جامعة اوكسفورد قصته الواقعة في ثلاثة مجلدات (سيد الخواتم) في منتصف الخمسينات من القرن العشرين . وقد امتدح النقاد هذه القصة اذ شبهها ريتشارد هيوز (بالملكة الخيالية) لسبنسر وليوس آريوستو وارومي ميتشيس ماوري . الا ان الرأي المعارض جاء من روائي مشهور اذ قال هذا عنها انها اوهام (استاذ) في الجامعة .

ويصعب علينا ان نقول الآن هل ان تولكين قد اعطانا شيئاً كلاسيكياً في هذه القصة أم لا ، ورغم ان المعجبين قالوا بان الكتاب فريد ولا يمكن ان يقارن بأي شيء آخر في الأدب الانكليزي الا ان القصة تسير في اثر روايات المغامرات لجون بوتشن و ر . ل . ستيفنس . وهي في أجزائها السيئة تقترب من اينيد بلايتن ، واما في اجزائها الجيدة فهي تنافس (كنوز الملك سليمان) في جودتها . وعلينا ان نقر بصورة عامة بأن هذا الكتاب رائع لأن الاحتفاظ باهتمام القاريء خلال ألف صفحة ليس بالأمر الهين مطلقاً .

ان هذه الرواية هي قصة مغامرات صرفة تحدث في ارض اسطورية يسكنها الاقزام والأطياف والبشر الاعتياديون وانصاف البشر ومختلف انواع الوحوش الفاتكة . ويعتمد التوتر في العقدة على صراع بسيط بين الخير والشر ، من النوع الذي نجده في الحكايات الخرافيـة . وهنالك ساحر شرير هو سورون وهو دكتاتور أرض تدعى « موردور » وهو يريد ان يسيطر على جميع الاقطار المحيطة بلاده . (ويلوح ان تولكين يفكر في هتلر لأن اتباع سورون هم — الراكبون السود — ويسميهم النازكول ، وتقترب هـذه التسمية من النازيين) . ولكي يظفر سورون بما يريد فان عليه ان يستعيد خاتم السلطة الذي ضـاع منه في احدى حروبه الماضية . وكان احد اعدائه قـد استولى على الخاتم واضاعه في النهر وعثر عليه مخلوق كريه يدعى كولم ثم يقع الخـاتم في يد انسان نصف

يدعى فرودو وهو بطل الكتاب . ويشبه هذا الخاتم خاتم النيبلونك لأنـه يفسد كل من يطمع في الحصول عليه . ولكن الشيء الوحيـد الذي يعرفه فرودو عن الخاتم هو انه يجعله يختفي عن الانظار حين يضعه في اصبعه . وجهله هذا هو الذي ينقذه من قوة الخاتم .

ويكتشف صديق فرودو ، الساحر كاندالف ، ان الخاتم هو خـاتم قوة سورون وان سورون يبحث عن الخاتم بحثاً محموماً ، فيحذر فرودو الذي يهرب على اثر ذلك ، وبعد هذا يقرر فرودو واصدقاؤه اتلاف الخـاتم لكي لا ينجم منه مزيد من الشر . بيد انه لا يمكن اتلافه الا في النار التي تم صنعه فيها وهي موجودة في ارض العـدو . ويتطوع فرودو لأخـذ الخاتم الى تلك الارض فتصحبه جماعة من البشر والاقزام والاطياف ويمر الجميع باخطار كثيرة واخيراً ينتهي الخاتم الى النار فيدمر قوة الساحر الشرير .

ولم اسمع بناقد حاول ان يتتبع اصل رواية (سيد الخواتم) ، وقد اشرت الآن الى تشابهها مع خـاتم فاغنر ، كما ان كل مهتم بالاساطير سيكتشف في الرواية اجزاء من الاساطير والقصص الخرافي القديم وحتى من الاخوين غرم . بيد اننا لا نقصد في وراء هذا التشكيك في اصـالة تولكين لانه يستعمل الميثولوجيا استعمال شكسبير لتاريخ هولنشيد . وغالبـاً ما تصبح المقتطفات الطويلة الموضوعة بلغة الاطياف أو الاقزام مملة متعبة ، كما أن الاشكال السحرية التي يرسمها تولكين تلوح وكأنها ستكريتية . الا ان (الهيكل الدرامي) في الرواية يضفي عليها جواً من الاقناع .

الا ان الرواية تدين بالكثير من قوتها وسحرها لمفهوم الشر فيها . فان سورون رغم انه لا يظهر في الرواية ابداً ، يجثم عليها دائماً . ويذكرنا تولكين احياناً بلافكرافت . فهو يقول مثلاً :

« بعيداً ، بعيداً ، في الاعماق ، وراء ابعد مخابيء الاقزام ، تقرض العالم اشياء لا اسماء لها ، لا يعرفها حتى سورون نفسه ، مع انها أقدم منه . وقد دبت هنالك ، الا انني لن اذكر ما يمكن ان يظلم نور النهار » . بل اننا نجد

ميلاً الى القول بان (سيد الخواتم) هي الهــــدف الذي كان لافكرافت يسعى لتحقيقه رغم انه فشل في ذلك . وهي تفلح في اعطاء القاريء انطباعاً بأنهـــا مجرد صفحات قليلة من ميثولوجيا هائلة ، وهي تشبه مؤلفات لافكرافت في انها تحفل بالاشارات الى العصور القديمة والقصص الغريب بحيث ان القــاريء يشعر بالرغبة في ان يرى مؤلفات اخرى لتولكين يكشف فيها عن نفسه .

ويمكننا ان نقول ان مفهوم الشر هذا هو جوهر الكتاب ، وهو الانطبــاع الوحيد الذي يبقى في الذهن . وليس هذا بالشر العميق الذي يتحدث عنه وليم جيمس في (انواع من التجارب الدينية) او الشر الذي يتحدث عنه دوستويفسكي احياناً والمتمثل في شعور النفس البشرية بالمرض اذ تواجه غياب الله . وانمـــا هو الشر الثنائي البسيط الذي نجده في الميثولوجيا القديمة . وهذا ايضاً هو الشر الذي يسخر منه بليك في (زواج الجنـــة والجحيم) والذي يرفضه نيتشه في (وراء الخير والشر) . ومع ذلك فانه الشر الذي آمن به لافكرافت وهوفمــن وغوغول ، ولكن تولكين يعبر عنه بصورة أشد اقناعاً ـ ودرامية ـ مما فعلوا.

ورغم امتلاء الرواية بالاطياف والاقزام الا ان جوها واقعي واقعية غريبة، وهي اقرب الى (اعمدة الحكمة السبعة) منها الى (آليس في بلاد العجائب) . وان صعوبات ومشاق السفرة موصوفة بادق التفاصيل ومعاركها وحصاراتهـا تمتاز بصفة الدقة الخيالية . الا اننا حين نتفحص الكتاب تفحصاً أدق لا نجــد غير وهم للواقع . فهنالك مناسبات كثيرة ينجو فيها البطــل من الخطر ، ولا يحاول المؤلف ان يجعلنا نصدق الطريقة التي ينجو بها . وهنالك مناسبات كثيرة يستطيع فيها سورون ان يسحق اعداءه بكل سهولة ويسر ويستعيد الخاتم ، ولكن تولكين يهمل هذه الامور . فمن الضروري لمفهوم الشر في الروايـــة ان يكون سورون قادراً على كل شيء ، الا انـــه من الضروري ايضاً ان ينجو البطل .

واخيراً ، علينا ان نلاحظ ان تولكين مثــل جيمس ولوفانو يعتمد اعتماداً كبيراً على العنف الجسدي ليعبر عن مفهوم الشر هـــذا . وذروة الكتاب هي

نموذج مثالي على ذلك . اذ يصل فرودو الى الكهف [illegible] النار . وفجأة تسيطر عليه قوة الخاتم فلا يستطيع ان يلقي به في النار . وكان كولم الشرير الذي كان الخاتم في يده يوماً قد تبع فرودو ، فيقبض على يــد فرودو ويعض الاصبع الذي فيه الخاتم ولكن كولم يفقـــد توازنه فيسقط في النار ، والخاتم والاصبع في فمه .

٦ ـ الرواية القوطية

يتشابه كتــاب الوهم فوق الطبيعي في شيء واحـــد : فجميعهم يرغبون في خلق فكرة عن الشر باعتباره قوة تكمن (خارج) الانسان . ويعني هذا ايضاً ثنائية في طبيعة القوة نفسها . فتولستوي كما رأينا في بداية هــذا الفصل يقول بانه لا توجد هنالك قوة خيرة أو قوة شريرة ، وانما هنالك فقط قوة (تتجه الى) الخير أو الشر ،ويعتمد ذلك على كيفية استخدام البشر لها . ولكن افكار القوة الشريرة والقوة الخيرة تعود الى الفترة الثنائية الساذجة في الدين ،ويمكننا ان نجد مثالاً لذلك في اسطورة مصاص الدماء، فكل من يقتله مصاص الدماء يصبح مصاصاً للدماء ايضاً ، وحين يموت مصاص الدماء اخيراً بان يثقب قلبه بشيء حاد ، تتجه الحكايات في الغالب الى وصف التعبير الظاهر على وجهه ، اذ انـــه ينتقل من التعبير الشرير الى التعبير المسالم. وقصة ف . ج . لورنك (قبر سارة) هي مثــل طيب على ذلك : (اذ تسلل الى الوجه سلام عظيم رصـــين ، وفقدت الشفتان لونها القرمزي ، وعادت الانياب البارزة الحادة الى داخل الفم ، واذا بنا ننظر بعد ذلك الى الوجـــه الشاحب الهادىء ... لامرأة كانت تبتسم في نومها) . فحيوية مصاص الدماء هي حيوية شريرة ولكنها لا تمنح الراحة للروح الملعونة بها . اما لدى نيتشه وبرغسون وشو فليست هنالك (حيوية شريرة) . وخاتم تولكين يضفي قوة هي (بذاتها) شريرة .

ويلوح ان الحاجة الى التأليف عن مثل هذا الشر الثنائي الساذج تنبثق من رفض العالم الاعتيادي ، وهي في الوقت نفسه تعني رفضاً للاهتمام بطبيعة العالم الاعتيادي . (فقد كان في وسع ييتس ان ـ يرفض ـ العالم ، ومع ذلك فقد كان يهتم بالاعمال كأي ايرلندي آخر) . والمخلوقات الشريرة التي يراها هوفمن تعطينا عالما مختلفا عن العالم الذي نعرفه . ولا يكون هذا بالضرورة امتداداً لفلسفتنا عن (السماء والارض) وانما هو تناقض مع ما نعرفه فعلاً .

ولذلك فيلوح ان هنالك بالتأكيد علاقة بين خلق الوهم والموقف الذهني الذي يقفه الناسك . ويصعب علينا اكثر ان نفهم كيف يصبح عالم الوهم ـ عالم لافكرافت مثلاً ـ غارقا في تطرف الشر والخير العنيف . فلماذا شعر لافكرافت بالحاجة الى التأكيد على وجود الشر في الكون وجوداً عاما ساحقا؟ قد يكون رفض العالم مفهوما لدى النفوس الحساسة ، فقد أراد بروست مثلاً ان يحتفظ بعالم ضيق لا تكون هنالك فيه الا الصداقة والحب ويكون خالصا من كل ما هو غريب ومعاد . ولكن خلق عالم شخصي يسكنه الغريب والمعادي هو أمر آخر . وقد يكون السبب جوعا في عوامل الحب في النفس ، فحين تجوع القابلية العظيمة على الحب والمودة فانها يمكن ان تتحول الى حقد ذاتي الدمار . وقد ترك لنا تورجنيف بعض الذكريات الهامة عن والدته : كامرأة شابة تعبد زوجها الذي لم يكن يكترث لها وكان يخونها ، وبعد ذلك صارت مشهورة بقسوتها على الخدم وعبيد الارض . ويلوح ان هذه هي حالة بسيطة من حالات المودة الفاشلة التي تتحول الى سادية وقد اشرت الى التشابه بين موقف لافكرافت وموقف بيتر كورتن قاتل دوسلدورف السادي .

ويمكننا ان نوضح ذلك اكثر بتفحص بعض الروايات القوطية المثيرة المشهورة التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، فنقارن مؤلفات النساء بمؤلفات الرجال . وقد لا يكون في وسعنا ان نختار بين روايات مثل (غوامض يودولفو) و (فرانكنشتاين) و (الراهب) و (دراكيولا) . ولكننا نستطيع بالتفحص الدقيق ان نعرف ان السيدة رادكليف وماري شيلي لا تبلغان ما يبلغه ماتيو

ليويس وبرام ستوكر من ال[illegible]
رادكليف في امور القلب ، ويوجد هنالك تفسير معقول لجميع الحوادث فوق الطبيعية لديها . واما ماري شيلي فقد بدأت روايتها برؤيا مرعبة عن العالم الحياتي فكتور فرانكنشتاين اذ يستيقظ في منتصف الليل فيجد مخلوقه المرعب ينظر اليه (بعينين صفراوين مائيتين مؤملتين) . ولكن الرواية تخلو بعد ذلك من مشاهد الرعب وتتحول قبل النهاية بوقت طويل الى مأساة لسوء الفهم بحيث ان العطف يتجه الى الوحش .

واما ليويس وستوكر فلا يهتمان بالحب اهتماماً رئيسياً وانما يركزان جهدهما في ارعاب القارىء ، ولا تبتعد روحيتها عن السادية كثيراً . ولا يمكن ان يصدر مشهد المرأة التي تبحث عن طفلها القتيل والتي تمزقها الوحوش تمزيقاً من قلم امرأة ، ولم يكن ليصدر هذا من قلم ماري شيلي بالتأكيد .

ورواية ليويس (الراهب) ، التي هي أول رواية اشتهرت بين الادب القوطي كله هي سادية بشكل اكثر انكشافاً ، اي ان ساديتها تتصل اتصالاً ارتق بالجنس . وقد كان ليويس نفسه غلمانياً وعاش حياة عذاب متصل ومات اخيراً في عذاب هائل بمرض الحمى الصفراء . وتحدثنا الرواية عن رئيس الرهبان القديس ، الذي فيه شيء من الكبرياء ، والذي يحتفظ بنقائه وطهره بواسطة الانعزال التام ، واذا بأحد رهبانه هو في الحقيقة فتاة تقع في غرامه ، وهكذا يبدأ سقوطه . فبعد ان يقضي معها مآربه يبدأ بوضع الخطط لاغراء فتاة شابة أخرى يفلح في اغتصابها ويقتلها بعد ذلك . ويكون قد قتل امها ايضاً قبل ذلك . وليست هنالك محاولات لتفسير وجود فوق الطبيعي تفسيراً مقبولاً ، اذ تكثر الغيلان والعفاريت . واخيراً نجد امبروسيو معذبا في محاكم التفتيش ، ثم يقبض عليه الشيطان الذي يخونه فيلقي به من على الى صخرة نائتة ، وحتى هنا لا يدع ليويس الراهب يموت بل يجعله يعيش سبعة أيام يعذبه الظمأ والذباب .

(فالراهب) هي الرواية التي الهمت روايات كثيرة حافلة بالوهم العنيف ،

يا في ذلك (مرتفعات وذرنك) وغراميات شيلي القوطية والروايات الاربع عشرة التي ألفها لوفانو . ولم تفلح رواية قوطية اخرى في كسب مثل ذلك النجاح لانه لم تفلح رواية اخرى في الجمع بين كل تلك العناصر - العفاريت والجنس والسادية . وكانت السيدة راد كليف قد شعرت بضرورة نجاة البطلة الخيرة وعيشها في سعادة أبدية ، بينا يتركها لويس ضحية للاغتصاب والقتل ، وبذلك فانه يفتتح نوعاً من الروايات أصبح عمل الروائيين الناجح في يومنا هذا .

٧ . (أيام سدوم المائة والعشرون) لدوساد

ويمكننا ان نرى في (الراهب) خطين لتطور الوهم الذي يتناول الشر : فوق الطبيعي والجنسي . وقد بحثت حتى الآن في أدب الشر فوق الطبيعي والشر عند اولئك المؤلفين هو القوة المدمرة التي توجد خارج الانسان . اما المؤلفون الذين تحدثوا عن الجنس فهم اشد اهتماماً بالقوى الغولية الكامنة داخل الانسان . واهم هؤلاء المؤلفين هو المركيز دوساد الذي ألف أهم كتبه (أيام سدوم المائة والعشرون) قبل تأليف (الراهب) بعشرة اعوام ، فقد وضعت (الراهب) في عام ١٧٩٦ رغم انها لم تنشر الا في عام ١٩٠٤ .

وقد ألف دوساد روايته هذه في السجن - خلال سبعة وثلاثين يوماً كما يقول هو - وكتبها بحروف دقيقة جداً على لفيفة من الورق طولها ثلاثون ياردة وعرضها خمس بوصات . ولم يكملها ، بالرغم من ان المخطوطة ذاتها تؤلف مجلداً ضخماً ، كما ان دوساد لم ير المخطوطة بعد ان نقل من الباستيل الى المصحة العقلية . وقد ظن انها دمرت اثناء هجوم الثوار على الباستيل . والحق ان هذه المخطوطة وجدت طريقها الى المانيا فنشرها ايفان بلوخ المشهور باطلاعه الواسع على التحلل الجنسي .

وفي (أيام سدوم المائة والعشرون) نفس العقدة الاساسية التي نراها في (ديكاميرون) و (هيبتاميرون) . فهنالك اربعة اشخاص منحلون جنسياً هم

دوق واسقف وقاض وصديق من اصدقاء الدوق منذ ايام الدراسة يدعى دورسيه . ويقرر هؤلاء ان يتعزلوا مدة مائة وعشرين يوماً يغرقون خلالها في كل نوع من انواع التطرف الجنسي . ويأخذون معهم الى عزلتهم أربع بغايا ليقمن لهم بشؤونهم وحشداً من الفتيات والفتيان ، ويأخذون زوجاتهم معهم أيضاً . وتروي البغايا الاربع حكايات طويلة عن كل انواع الشذوذ الجنسي صادفته في حياتهن العملية الحاشدة الطويلة ويقوم الفاسدون الاربعة بتطبيق امثلة الشذوذ تلك بأنفسهم . وقد قال بعض المعجبين بالكتاب انه رغم كونه بعيداً عن التأليف الادبي يعتبر اكمل كتاب دراسي للشذوذ الجنسي . وهذا صحيح الى حد ما الا انه لايمكن ان يوصف بأنه (دراسي) .

وعلينا ان نقول شيئاً عن دوساد نفسه . فقد ولد في عام ١٨٤٠ وتوفرت له رغبة في التطرف الجنسي . فقد كان يدفع المال البغايا ليصنع لهن قوالب يصب فيها الشمع الحار ، وادت به بعض اعماله الى السجن وهنالك وضع مؤلفاته التي اشتهر بها - (جوستين) و (جولييت) و (فلسفة غرفة المرأة) و (الايام المائة والعشرون) . وبعد الثورة الفرنسية حاول ان يدس بنفسه بين صفوف الثوار آملا ان تؤدي الثورة الى الغاء كافة القيود الخلقية وكتب مذكرة غريبة حث فيها الفرنسيين على تحرير انفسهم من طغيان الله والاخلاق بعد ان اعدموا الملك الذي (يمثل الله على الارض) . (وقد اعلن بودلير بعد ذلك بنفس هذه الروحية الشاذة انه حارب في الشوارع لانه كان يؤمن بحماسة بالشر والتعذيب) . وفي عام ١٨٠٣ قبض عليه مرة أخرى وتقرر انه شخص لا يرجى شفاؤه ، ومات في سنة ١٨١٤ بعد ان قضى اربعاً وعشرين سنة في السجن .

وعلينا ان نلاحظ ان معظم سادية دوساد (والسادية مشتقة من اسمه طبعاً) كانت مجرد افكار مؤملة اذ انه لم يقتل أحداً قط (رغم انه كان السبب المباشر في مقتل بغيين ، وقد حكم عليه بالموت بسبب ذلك ولكنه أعفي) بل انه لم يوقع ضرراً بأي شخص (اذا اهملنا الجروح السطحية التي كان يحدثها في البغايا) . واذا قارناه مع بيتر كورتن والبرت فش فانه يعتبر هاوياً غير خبير .

لقد كان فيلسوفاً مفكراً اكثر منه مجرباً للعنف الذي كان يبشر به . وكان الجانب الكبير من مؤلفاته السيئة محاولة لادارة ظهره (للمجتمع) . ولو انه ظهر اليوم فانه كان سيعفى ويوضع تحت اشراف طبيب نفسي ، بل ان جميع المحررين سيرحبون به ، وبعد خمسين عاماً سينساه الجميع كما (نسي الايستر كراولي) ، بدلاً من ان يكون اسمه مرادفاً للعذاب .

و(ايام سدوم المائة والعشرون) هي نتيجة لرد الفعل ضد الاخلاق . وهو يزيد من تركيز اللذة التي يحس بها في الاعمال التي يصفها بأن يتحدث عنها باعتبارها (كريهة) و (شريرة) و (قذرة) . والقيم التي يسيء اليها ماثلة في ذهنه باستمرار فهو لا يطور لنفسه فلسفة ايجابية للحرية الجنسية (كما يفعل بليك مثلاً) لانه لا ينقطع عن التعبير عن الاشمئزاز من السيدة غروندي وهو يعبر عن هذا الاشمئزاز فقط بالاتيان بمشاهد فيها دمار لا معنى له ، وهو دائماً في موضع الدفاع عن النفس .

وتبدأ (الايام) بداية هادئة نوعاً ، فتصف سيدات البغي مشاهد لا تختلف عن المشاهد التي يصفها زولا او كوبرين في (الهوة) ، لولا تفاصيلها الدقيقة . ثم يتطور الشذوذ فيزيد ادهاشاً — لانه يبتعد شيئاً فشيئاً عن الجنس . وقد اكمل دوساد ثلاثين سفرة وترك موجزاً للسفرات الباقية ، وهذا الجزء الذي لم يكتبه يتناول الانفعالات الاجرامية ويشتمل على خطط كثيرة للقتل . وتقترب بعض هذه الامور من الكوميديا — كاطلاق الناس من المدافع الى غير ذلك ، بينما نجد بعضها الآخر قذراً كربط فتاة جائعة الى جدار بالسلاسل ووضع وجبة طعام قريباً منها واعطائها سكيناً كبيرة واخبارها بأن عليها ان تقطع ذراعها اذا كانت تريد الوصول الى الطعام (ولم يخطر ببال دوساد انها قد تستخدم السكين للوصول الى الطبق) .

وقد قيل ان معظم مؤلفات دوساد ليست من الأدب المكشوف وانما يهدف منها الى اثارة الاشمئزاز والرعب بدلاً من اثارة الشهوة . ولذلك فان المدافعين عنه يقولون بأن مؤلفاته يجب ان تعتبر من الادب الجاد العظيم . الا انه بالرغم من

كون (الايام) عديمة الاثارة الجنسية فانها وثيقة اجرامية لا ترتفع الى مستوى الأدب حتى ولا عرضاً . ولا يمكننا ان ننظر نظرة جادة الى رأي جيفري كورر القائل بأن الاربعة الفاسدين يجب ان يعتبروا من الشخصيات الادبية المرموقة .

ويعتبر دوساد الرد الحاسم ضد مدرسة (قوة الظلام) في الوهم فهو يبالغ في ميول هذه المدرسة حتى يكشفها جميعاً . وتهدف اوهامه الجنسية الى خلق (الشر) ، وكان اشد منطقية من ان يؤمن بالسحر الاسود ، والا لكان قد استخدم الشيطان في مؤلفاته . فهو بدون ايمان ديني ، ولذلك فانه لا يستطيع ان يشعر بالخطيئة في نفسه . وقد كان ذكياً ، بيد ان ذكاءه كان ضحية لاستيائه ولشعوره بانه كان مضطهداً . ولكنه منطقي التفكير تماماً حين يتحدث عن الخطيئة والفضيلة ، ولو توفر له الوقت الكافي أو الظروف المختلفة لكان قد انتهى به الأمر الى التوصل بمنطقه وعقله الى الادراك الاخلاقي من ذلك النوع الذي توفر لدوستويفسكي ، الا ان الاستياء الذي عرقل نموه الاخلاقي منعه من ان يتطور مثل ستافروجين في (الشياطين) . وقد وصف جيمس جويس في (مدينة الليل) جميع صفات دوساد الاساسية — الالحاد والضعة والعنف — وحولها الى مزيج عام مركز واضح الروعة كعمل ادبي ، اما دوساد فلم يتوصل الى هذا التركيز . ولانه فشل في ذلك نجده يفضح اخلاقية (الخير والشرير) البسيطة . لقد اراد ان (يفعل الشر) مثل ستافروجين ولكنه افلح فقط في إمراض نفسه . ولم يحاول اكثر مما حاول دوساد اي كاتب آخر عدا لافكرافت ان يستحضر كل قوى الظلام ، وباستثناء لافكرافت فاننا لا نجد كاتباً آخر جعل نفسه تافهاً بذلك كما فعل دوساد .

ويمكننا ان نرى ان معظم المؤلفين الذين بحثت فيهم خلال الصفحات الماضية من هذا الكتاب يعانون من ثنائية دوساد الساذجة عن الخير والشر ولكن بشكل أخف . فالطقوس الجنسية التي تؤديها المرأة العانس في (نور في آب) لفوكنر تسير على قاعدة دوساد ، وكذلك الشذوذ الذي نراه في (ألماذ) ووهم الاغتصاب وقوة الذرة . ويحاول جويس ان يحل مشاكله مع الكاثوليكية بنشوة من

الالحاد والضعة في (مدينة الليل) وبفعل ذلك يبكت ابداً اذ يحمل شخصياته في (نهاية اللعبة) تلعن الله . ويميل عزرين ايضاً الى ربط الجنس بالخطيئة ويحاول جاهداً ان يقنع القارىء بان الشيطان موجود لأن العالم كئيب محزن . ويعلن كتاب الوهم فوق الطبيعي ان الشيطان موجود لان العالم مكان مسحور قاس . ويحاول الجميع انكار الموقف العملي الذي يتوصل اليه تولستوي ودوستويفسكي والقائل بان الشر هو فقط غياب الخير وغياب الحب . وقد عبر ليوباردو عن الموقف العملي في مذكراته قائلاً : (ان الشر هو ألم جسدي) ، ونحن اذا تفحصنا هذه العبارة جيداً فاننا سنجدها محتوية على موقف فلسفي كامل . فان ليوباردو لا يعرّف الشر بانه ألم جسدي وانما يتضح معنى العبارة اكثر اذا عبرنا عنها هكذا : (الالم الجسدي شر) ، اي ان الألم الجسدي هو الشر الوحيد الذي يمكن ان يعرفه البشر . اما اذا اوضحنا مضامين ذلك فاننا نجد : ان قيمة الحياة هي من العظمة بحيث انه لا يستطيع ان ينفيها الا الالم الجسدي . فكل شيء هو خير ما عدا الالم الجسدي وهذا هو موقف (الاخوة كارامازوف) ويذهب ايفان الى ابعد من ذلك مرة فيعلن ان كل شيء هو خير بما في ذلك الالم ، ولكن اتجاهه العام بالقسوة لا ينطبق على هذا . وهذا هو ايضاً الموقف الوجودي العام ، من نيتشه الى سارتر الى دوزنات .

٨ . استنتاجات

هذه العلاقة بين الشر والخيال تلقي بعض الضوء على طبيعة التخيل . فقد اراد فوساد ان يخلق الشر كرد فعل ضد خسارته لحريته . وحقق لافكاره هروبه من اضطهاد المدينة الميكانيكية بواسطة الشر . والانسان المضطهد سيكولوجياً او جسدياً — لا يتمتع بالحرية لأن الحرية تنال فقط بالنظر موضوعياً الى الاضطهاد باعتباره شراً . وفي اللحظة التي يصبح فيها (الشر) موضوعياً (اي معبراً عنه) يتم الحصول على درجة من الحرية .

والتخيل هو ما يدفع الانسان لتزيد من حريته . والعدو الوحيد للخيال يتمثل في الفكرة القائلة بأنه ليست للانسان ارادة ، والحد الوحيد الذي يقيده هو مفهوم الحرية المطلقة .

الفصل السادس

الجنس والتخيل

ان اشد الدراسات عجالة وسطحية لكتاب (ايام سدوم المائة والعشرون) تكشف عن ان التخيل هو مصدر جميع انواع الشذوذ الجنسي . بل ان دورسيه ليقول ذلك مرة : (ان المرء ليضجر من كل ماهو عادي ويتضايق الخيال ثم يؤدي بنا ضيق الامكانيات وضعف القابليات وفساد الارواح الى مثل هذه الفظائع) . ولدوماد ملاحظة نافذة اخرى حول هذا ، فهو يقول ايضا : (ان فكرة الجريمة تستطيع دائمـــا ان تثير الحواس وتقودنا الى الانحطاط والانزلاق) . ولا يبتعد هذا كثيراً عن قول زاميـــاتين بان الجريمة والحرية مرتبطتان دائما" .

وهذه الافكار تتطلب بعض التحليل : فالتعبير عنها بهذه الطريقة هو اشد غموضاً من ان يعطينا اي معنى . فقليلون من الناس ينجذبون الى الانزلاق بمجرد قراءة انباء الجرائم في صحف الصباح ، وان اي مجرم معتاد على الجريمة قد يشعر بان الجريمة وفكرة فقدان الحرية مرتبطتان دائما .

وعلينا ان نشير الى حادثتين في حياة نيتشه لكي نوضح ذلك . فقد كتب نيتشه حين كان تلميذاً رسالة الى فون كيرسدورف يخبره فيها كيف انه تسلق تلا ولجأ من العاصفة في كوخ رأى فيه رجلا يقتل طفلين : « لقد هبت العاصفة هبوباً عنيفاً محدثة صوتاً هائلا ... وشعرت بشعور لا يوصف من العافيـــة والحيوية ... البرق والعصف هي عوالم مختلفة ، بدون اخلاق . الارادة الصرفة ، بدون ربكة العقل — اية سعادة ! أية حرية ! » واما الحادثة الثانية فقد وقعت حين كان نيتشه جنديا ممرضا في الحرب الفرنسية البروسية . وفي ذات مساء كان

يحس بتعب شديد ، فذهب متمشياً الى مدينة صغيرة بالقرب من ستراسبورغ وسمع اصوات حوافر الخيل المقتربة ورأى كتيبته القديمة وهي تمر فشعر مرة اخرى بنفس الغبطة ، لمجرد التفكير في ان هؤلاء الرجال كانوا ذاهبين الى المعركة، فكتب لشقيقته يقول لها : (ان اقوى واعلى ارادة للحياة لا تكمن في الصراع البسيط من اجل البقاء وانما في ارادة الحرب ، ارادة القوة) .

ورغم ان هذه المقاطع تعبر عن جزء من فلسفة نيتشه ، الا انهـا مقاطع لا يمكن ان تكون فلسفته مفهومة بدونها . كما ان مخلوق دوساد العنيف الملحد دوق بلانجي مصوَّر بالروحية النيتشية (وقد عبر بليك ايضـاً عن ذلك بقوله ان : الحيوية هي الغبطة الابدية) . وتصبح نشوة نيتشه بالعاصفة ، (بالارادة الصرفة ، بدون ربكة العقل) نشوة الدوق الجنسية : (وانبثقت من صـدر الدوق المتورم صرخات مرعبة والحـاد فظيع ولاح ان اللهب كان يحترق في عينيه ، والزبد يملأ فمه ، وكان يصهل كالحصان ، بل انك لتعتبره وهو في ذلك آله الشهوة) . ولا شك في ان هنالك عنصراً من السخف في حديث نيتشه عن اللااخلاقية ، وعلينا ان لا ننسى ان المزاج الرومانتيكي ينفلت من الحياة ويرفضها ويحاول ان يعوض عن التجربة الحية بعالم من التجريد والتخيل . وقـد تغلب نيتشه على هذه الرومانتيكية المتطرفة ، التي ما تزال تطبع الفكر الالمـاني بطابعها ، ووقف عند عتبة التأكيد ، وفي هذه المرحلة تميل الاشياء الواضحـة الى ان تلوح مضطربة غامضة . وامـا دوساد فهو مع السخف الاساسي فيه منشغل مبدئياً وجوهرياً بفكرة (بشر كالآلهة) . وقد كان حساً شعوانيـاً ضعيفا والحق مع معاصريه اذا كانوا قد وضعوه في السجن . الا انه كان يمتـاز برؤيا الشاعر وقد اعطاه موقفه خارج المجتمع عمقـاً غير اعتيادي في الشعور بنواقص معاصريه . وقد يكون استحق ما اصابه من عذاب ، الا ان هـذا العذاب شحذ نقده للنفاق والتفاهة وضعف العقل ، وقد اراد ان يخلق شخصية مثل شيطان ملتن (وليس من باب الصدفة ان يوصف الدوق بانه يهدد السماء) ، بيد ان شيطان ملتون تقي لم يفعل شيئاً يمكن ان يعتبره صاحبه سيئاً او قبيحاً،

فدوساد يريد ان (يرعب) وا[illegible] يستطيع العالم فهمها . وقد وصفه السجانون في سنواته الاخيرة بانـه شخص مؤدب وسيد طيب ، ولكن النقص الوحيد فيه كان ميله الى الحديث عن أمور مكشوفة خليعة . ويمكننا ان نتصوره وهو يحاول ان يفزع سجانه قائـلاً : (تعال هنا واعترف بانك ستجد متعة في تقطيـع اوصال فتاة عذراء الى اربع قطع !) . ثم يغرق في الضحك ويتناول طعام عشائه بينما يهرع السجان الفزع ليرفع تقريراً بذلك لرؤسائه .

كان بليك سيصبح مثل دوساد ايضاً لو ان جنون الاضطهاد كان يسود البلاد في الفترة التي كتب فيهـا (زواج الجنة والجحيم) بحيث ان تطوره كان سيتوقف في تلك المرحلة . وهو من طائفة الخنازير التي يصفهـا عباياً برلين (فهذه الطائفة تعرف شيئاً واحداً بينما تعرف الثعالب اشياء كثيرة) ، والشيء الوحيد الذي عرفه هو أن الجنس مرتبط ارتباطاً غامضاً (بشبه الله) في البشر. وكان كل شيء آخر عرفه خطأ ـ مثلا : ان المجتمع والتفاهة همـا مرادفان وان الجريمة والثورة ضد المجتمع مترادفتان مع (شبيه الآلهة) .

ولكن العلاقة بين الجنس والخيـال لا تتعلق بمسائل الشذوذ الجنسي فقط . لان الجنس والخيال مرتبطان ارتباطاً وثيقا بحيث ان حياة البشر الجنسية تعتمد كلياً على الخيال . ويقول اندريه جيد في (كوريدون) ان الجنس هو مسألة جسدية في الحيوانات الوضيعة فقط ، اذ يعتمد ذلك على رائحة الانثى في الجو الحار،ولذلك فان الجنس (الاعتيادي) يمكن ان يعتبر جزءاً من نظام الطبيعة . ويستخدم جيد هذا لتبرير غلمانيته هو نفسه . وقد اعتبر جيد (كوريدون) من أهم كتبه ، الا انه لم يتفق اي ناقد معه في هذا . ومع ذلك فقد كان جيد محقاً في تقييمه لكتابه هذا لانه عثر فيه على فكرة واسعة المضامين جداً بالنسبة لسيكولوجية التخيل . فالجنس عنـد البشر مملوء بالمتناقضات التي لا يمكن تفسيرها الا بالخيال . وقد اشار مان في (الدكتور فاوست) الى ان كلمات حفلة الزواج : (هذان الاثنان سيكونان جـداً واحداً) هي كلمات سخيفة

فالجنس يعتمد على القرابة والانفصال ،على انفصال (الجسد) الآخر . والاندماج في واحد يتلف الدافع الجنسي ويدمره .

ولكن ما هي القابلية البشرية على الاحساس (بالغرابة) ؟ ولماذا تحوز صورة معينة على الانتباه اذا رؤيت للمرة الاولى ومع ذلك فانها لا تحدث اي تأثير اذا علقت في غرفتك ستة أشهر ؟ وماذا يحدث عندما تقرأ صفحة كاملة من كتاب بدون ان تفهمها ؟ ان القابلية على (فهم) صورة او صفحة قد تدعى الانتباه ولكن الانتباه هو امر بسيط يعتمد على فعل ارادي (كما يحدث حين يصيح معلم المدرسة : انتبهوا) . وهذا الانتباه الاعتيادي لا يكفي عادة لفهم معنى الصورة او القطعة الموسيقية لانه لا ينفتح انفتاحاً كافيا ليسمح لتأثير الغرابة الكامل الواسع بالنفاذ . والعمل الفوري المتمثل في الفهم والذي يفوق (الانتباه) الاعتيادي هو التخيل . فالتخيل اشد فعالية من الانتباه لانه نوع من الاستكشاف الموضوعي ممزوج بانسحاب منه لرؤيته بصورة افضل وهذا الفعل الاستكشافي الانسحابي نفسه هو اساس غرابة الجنس .

ومع ذلك فحتى اذا قلنا ان الجنس يعتمد جزئياً على الخيال فانه من الصحيح ايضا القول بأن الخيال في الامور الجنسية يلقى مساهمة من الغريزة الجنسية ، فالفيض اللامعقول من الطاقة الحيوية يثير الخيال ، وقد يوصف هذا الفيض بانه (الرجة الجنسية) وهو يشبه (رجة الادراك) التي يصفها ادموند ولسن بانها الاستجابة للقوة الفنية الاصيلة . وقوة الخيال معظمة مضخمة اوتوماتيكيا بالحافز الجنسي . وهذا هو السبب في اعتماد مؤلفات ادبية كثيرة على التطور الجنسي للاحتفاظ بانتباه القارىء ، اذ ان الخيال يلقى (مساهمة) في هذه الحالة .

وقد ادرك تولستوي ، مثل جيد ، هذه العلاقة بين الجنس والخيال ، ولكنه اختلف عن جيد لانه لم يكن راغبا في الاقرار بان (كل شيء هو مشروع) فيما يتعلق بالجنس . وهو يحاول في (سوناتا كرويتزر) ان يوجد توافقاً بين هذا وذاك . وهذا هو التجيل تولستوي الجنسي — وهو التجيل يتصف بنقاء غريب .

(ولا نفهم لماذا منع في روسيا القيصرية) . ان بوزدنيشيف يصف لزميله في السفر كيف قتل زوجته بدافع الغيرة ويعلن ان الجنس صار لعبة وضيعة يلعبها الاغبياء الخاوقون . والفلاحون متخلصون من اللااخلاقية بسبب صعوبة حياتهم فالجنس بالنسبة لهم متعلق بتربية الاطفال . اما الارستقراطيون فليس لديهم ما يفعلونه غير ان يربوا عواطفهم وحساسياتهم ويؤدي هذا عادة الى الجنس . (لقد كان لزوجته غرام مع كمنجاتي شاب وكانت تعزف بالاشتراك معه السوناتا التاسعة لبتهوفن) . وهكذا فقد حسب تولستوي ان الجنس ليس للذة وانما لتربية الاطفال ، وفي السنوات الاخيرة من حياته اخذ يقاوم رغبته في مجامعة زوجته وكتب قصصا اظهر فيها الجنس مصدراً لجميع الشرور . فالجنس للذة هو شذوذ بالنسبة لتولستوي .

صحيح طبعا ان الخيال يلعب دوره في جميع انواع النشاط الانساني الاساسي ، اذ يسجل بوزويل ان جونسن كان يأكل كالخنزير وكان يفضل اللحم قويا لأن كان قد عانى جوعا شديداً في شبابه . ونجد هنا ان حرمان جونسن (اذا كنا نصدق ما يقوله بوزويل عنه) ادى بخياله الى ربط نفسه بفكرة الطعام . وكما هو الامر مع دوساد فان الطعام الاعتيادي لم يكن كافيا لاشباع الخيال المتفجر اكثر مما ينبغي ، فكان جونسن يتخلع في الطعام كما كان دوساد يتخلع في الجنس . (وقد قال اللورد تشيسترفيلد ان جونسن يلقي باللحم في كل مكان ولكنه لا يلقي به في بلعومه) . وبهذه الطريقة فان الشعور بالحرمان الاجتماعي يمكن ان يعطي انشغالاً مبالغاً فيه بالمركز الاجتماعي (الفخر والترفع) كما هو الامر في حالة د . هـ . لورنس . ولكن الانسان يجوع الى الطعام كما يجوع الى المال (الذي هو اساس المركز الاجتماعي) . ولم يمت احد من الجوع الجنسي ، وقد يعني الجنس بقاء النوع الا انه لا يعني شيئا بالنسبة لبقاء الفرد . ولا شك في ان هذا هو السبب في ان نوعا من غريزة البقاء قد ركز الحافز الجنسي في البشر بواسطة الخيال بحيث ان الشهية الجنسية هي بقوة الحاجة الى الطعام .

ويمكن ان تستخدم قوة الحافز الجنسي كالبارود في الرصاصة لدفع الخيال الى مدارك جديدة . ولا يعطي هذا الحافز ادراكاً بذاته وانما يعطي تلك القوة فقط وعلينا ان نفهم هذا جيداً لان قوة دفع الخيال يمكن ان تأتي من مصادر عديدة مختلفة . وقد ترتبط بالصحة السيئة والتناقض المفاجيء في النقاهة كما هو الامر مع نيتشه وباسكال . وقد تصور نيتشه فكرة التعاقب الابدي من غبطة النقاهة وكتب (ستة الاف قدم فوق البشر والزمن) . وتوفرت لدوستويفسكي رؤاه المفاجئة عن قيمة الحياة في نوبات صرعية وبعد ذلك ايضاً حين كان على وشك ان يعدم . ويستخدم لافكرافت وكتاب الرعب عاطفة الخوف كدافع للخيال . اما كتاب قصص الوهم فان دافع الخيال عندهم هو العجب والدهشة . وقد كان بليك على حق حين اكد دور الطاقة والحيوية . فالخيال هو كالماكنة التي تستطيع ان تشتغل بعدة انواع من الوقود ، الا انها يجب ان تحصل على ذلك الدافع مهما كان ، والجنس هو وقود القدرة العالية اذا استخدم استخداماً حسناً .

وتستخدم (سحابة الجهل) صورة شرارة تطير الى اعلى لوصف الادراك الرؤيوي . وكانت الانواع الاولى عن الدين تستخدم الجنس كقوة دافعة (للشرارة) . وحتى في روسيا القرن العشرين كان راسبوتين عضواً في جماعة تدعى (خليستي) تشتمل طقوسها على رقصة دايونيسية تنتهي بممارسة عمياء للجنس . ويلوح ان الناس البدائيين لا يحسون باي ضير حول الرابطة بين الدين والجنس . ولا يعتبر الجنس حليفاً للشيطان الا حين تدخل المجتمع افكار الاخلاقية الاجتماعية . ولذلك فان الطقوس الديونيسية التي كانت الساحرات يمارسنها كانت ترتبط بالشيطان بدلاً من الله .

وقد كان وليم بليك اول الكتاب في اوروبا الحديثة الذين ثاروا على فكرة ان الجنس هو من امور الشيطان ، وحاولوا ان يعيدوا الجنس الى مكانه كوقود للتجربة الرؤيوية . وقد جاء اربعة كتاب آخرين في اوروبا بعد بليك كانت مواقفهم تشبه موقف بليك وهؤلاء هم موباسان وفيده كند وارتسيباشيف

ولورنس . وسأبحث في هؤلاء باختصار في بقية هذا الفصل .

١ . موباسان

يرتبط اسم موباسان (بالواقعية) و (السخرية) اكثر من ارتباطه بالجنس . ومع ذلك فكل واحد من مؤلفاته المهمة ، منذ بداية حياته الادبية حتى نهايتها ، واقع تحت تأثير الجنس . وهنالك عدد كبير بين اقاصيصه المائتين والسبعين ، بالاضافة الى رواياته الست ، تدور على الجنس . ولن نكون دقيقين اذا وصفنا موباسان بانه (صوفي جنسي) ، ومع ذلك فان شدة وتركيز حبه الحياة يخولانه تسمية الشاعر ان لم يكن الصوفي ، ويلعب الجنس دوراً كبيراً في (رؤياه الحياتية) .

وحب الحياة هذا هو مصدر عظمة موباسان ، ولكن مصدر فشله النهائي كفنان هو انعدام العقل الفاحص والتحليل الذاتي لديه . وهو اشد المؤلفين العظام خلواً من العقل . فقد تقبل جميع التجارب بدون تحليل وان حكمه الأخير على الحياة كان ضحلاً متشائماً . ولكن احاسيسه المباشرة كانت من نوعية عالية حقاً .

يلوح موباسان في اول مؤلفاته خجلاً من التصريح بالاهمية التي يعلقها على الحافز الجنسي ، واقصوصته الطويلة (بول دوسوبيف) وروايته الاولى (حياة) ترتكزان بشدة على التقليد الواقعي الذي خلقه فلوبير وزولا ، وهما مملوءتان (بالسخرية والعطف) . و (حياة امرأة) ، وهو العنوان الذي ظهرت به روايته (حياة) في الانكليزية ، هي عن شابة بريئة مثالية الافكار تتزوج رجلاً تعتبره اميرها الساحر الفاتن . وفي شهر العسل يتكشف لها عن حقارة اجرامية ثم تكتشف بعد ذلك بقليل انه غير وفي لها . وأخيراً يموت قتيلاً على يد زوج غيور اثناء انهاكه مع زوجته (اذ يدفع الزوج بالكوخ الذي

يضطجع فيه الاثنـــان الى وادٍ عميق) . ثم تكرس جين حياتها لولدها الذي يسبب لها ألماً لا يقل عن الالم الذي سببه لها زوجها اذ انه مسرف جداً . الا انه حين يؤتى بطفل ولدها الى البيت في نهاية الرواية يقول خادم جين : (ليست الحياة بالسوء أو بالجودة التي يظنها الناس) .

كيلوح ان مـوباسان يلتذ بالتأكيد على ان اللاأخلاقية منتشرة بـين الناس ، فحتى ام جين تكون قد زنت يوماً ما ولكن ذلك لا يفتضح امره الا بعد موتها . وقـد كان موباسان نفســه مشغل الذهن بالجنس . وعاش فترة من الزمن في مبغى واصيب بالسفلس من احدى البغايا الكثـيرات اللواتي كان يلتقطهـن في الطريق . ولكنه كان ابن عائلة محترمة ولم تغادر ذهنه مطلقاً فكرة المعارضة (الاخلاقية) . وقد يكون هذا هـو السبب في أن مؤلفاته الاولى تحمل على الجنس وتنتصر للعطف والشفقة . ولم يكن موباسان باللاأخلاقي الوثني مثل وتمان . الا انه حالما وجد موضع قدميه كمؤلف بدأ يعبر عن رؤياه اللاأخلاقية الخاصة به والتي تقترب من رؤيا همنغواي . فموباسان يعشق الواقـع المادي (وقد كان رياضياً وسباحاً ماهراً وبحاراً للقوارب) وان عالمه يتشابه ايضاً مع عالم الانطباعيين وفان غوخ فهو عالم مملوء بالنور والالوان والغبطة بالحياة . وكان الفوز الجنسي احد مصادره الأخرى للذة . وهو مدرك ادراكاً حاداً للعنف والموت ويعـــرف ان معظم البشر لا يلتذون بكونهم احياء وتمتلىء اقاصيصه بصور الحقارة والتفاهة ، وتحتوي قصة أولى له هي (فترة الراعي) على جميع ميزاته كما كانت قبل تطورها . فالراوية فيها يقضي الصيف في نورمندي وهو يحدثنـا كيف ان فترة الراعي حصلت على هذا الاسم . فقد كان يحكم القرية مرة قـس شاب متعصب شديد النقاء ، وفي احدى المناسبات انتابه اشد الاشمئزاز حين اكتشف حشداً من الاطفال يراقبون كلبة تضع ، فقتل الكلبة واطفالهـا ، وفي ذات يوم هبت عاصفة قوية واراد ان يحتمي منها في كوخ راع من الرعاة ، ولكنه ادرك انه كان في داخل الكوخ شاب وفتاة مضطجعان معاً في القش ، فاغلق باب الكوخ ودفعه الى اسفل التل فتدحرج الكوخ من قمته الى الوادي وتهشم

(وقد استخدم موباسان هذه الفكرة في - حياة — أيضاً) .

ويروي موباسان القصة وهو (منفصل) عن حوادثها كل الانفصال ، وحتى في المشهد الذي يقتل فيه القسيس الكلبة فانـه لايعبر عن الاستياء الشخصي . وهو يقول ان الشاب والفتاة ما زالا متعانقين حين يتم اخراج جسديهما مـن الكوخ (وهما في رعب ولذة معاً) معبراً بذلك عن اغتباطه بفعــل الصلة الجسدية . ولا يترك وصفه المناظر الطبيعية المحيطة مجالاً للشك في حبه للريف . وهكذا فان العاطفة الوحيدة التي تبرز من القصة هي عاطفة اللذة . وهــذا المزيج من العنف والغبطة هو الذي يعطي الكثير من اقاصيصه تأثيراً غريباً من الجمال الوحشي ، من القسـوة والفتنة .

ومع ذلك فان المرء ليشعر بان هذا الانفصال غــير صحيح . وحين يصف موباسان كيف ان كورسيكية عجوزاً تدرب كلبها على اقتطاع بلعوم قاتل ولدها ، او كيف ان فلاحاً نورمنديا جشعاً يقتل امرأة مريضـــة بالخوف بالظهور لها بمظهر الشيطان ، أو كيف ان صياداً نورمنديا كان من الحقارة بحيث انه ترك حبلاً مشـــدوداً يقطع ذراع شقيقه مفضلاً ذلك على قطع الحبل وفقدان الشبكة ، فان القاريء ليشعر بان موبـــاسان يجب ان يشعر بالفزع من كل ذلك ويجب ان يعبر عن فزعه ذاك في قصصه . ولكن الفني اخلاقياً هو وحده الذي يستطيـــع ان يمتنع عن الشعور بالاستياء حين يصف مثل هذه الامور . ولكنه في احوال اخرى ، وخاصة حين يكتب عن الجنس ، يلوح وكأنه يريد بانفصاله الشخصي ان يخفي موافقته على حدوث كل ذلك . ويلوح احياناً ان هنالك اكثر من صفة واحدة من صفات دوساد في موباسان ، بحيث ان القاريء ليعتقد بأن استاذ موباسان لم يكن فلوبير وانما كان لاكـــلو ، مؤلف (العلاقات الخطرة) الذي وصف الخلاعة والفسق والخيانة الاخلاقية بغبطة ظاهرة فقي احدى الاقاصيص يصف موباسان كيف يتزوج فاسد شرير من فتاة جميلة غنية من أجل مالها ويؤمل اهل الفتاة ان الزواج والاطفـــال سيشفيانها من غبائها . ويلوح عليها في الايام الاولى من الزواج انها لم تكترث

ولم تتغير ، وبعد ذلك يتطور فيها تدريجياً موقف نحو زوجها يشبه اخلاص الكلب لسيده ، ومن الواضح انها تربط في ذهنها بينه وبين اللذة الشديدة ، واخيراً يسأم منها ويتركها فتجلس عند النافذة سنوات عديدة تنتظر قدومه كالكلب . ولا يحتاج المرء الى معرفة الكثير عن موباسان ليدرك وهم الرغبة المشبعة في هذه القصة (فهو يُعنى بالقول بان الفتاة جميلة جداً ، ومع ذلك فاذا كانت غبية حقاً الى تلك الدرجة فان شفتيها ستكونان متهدلتين وستكونان مزبدة) . وقد نظلم موباسان اذا افترضنا انه كان يتمتع بلذة سادية في جعله الفتاة تتعذب هكذا ، الا اننا واثقون على الاقل من انه انه لم يكن مكترثاً لها . (وكان هذا هو الوقت الذي علق فيه جورج مور على احدى صور غويا العارية قائلاً : ماذا يهم لو افتضحت وافسدت فتاة في السادسة عشرة من العمر اذا كانت النتيجة هي لوحة فنية رائعة !)

ولكن القصص التي ازعجت تولستوي وضايقته — اذ انه كتب مقالة بديعة عن موباسان — هي اقل احداثاً للضرر . فقد كان موباسان يلتذ بالكتابة عن الغواية وافساد البنات . ومن ابدع قصصه (ذلك الخنزير موران) التي تحدثنا عن رغبة موران في تقبيل فتاة جميلة في القطار وكيف انها صرخت وتم القاء القبض عليه بتهمة الاغتصاب . وذهب محرر صحيفة محلية ليزور الفتاة ليقنعها بأن تتنازل عن الدعوى الا انه فتن بها وانتهى الامر به الى النوم معها . ويوضح موباسان المسألة جيداً ، فهنالك عدة طرق في الجماع يؤدي بعضها الى النجاح وبعضها الآخر الى الكارثة . ولدى موباسان قصص كثيرة تنتهي بالغواية والافساد بدون ان يحدث اي ضرر . وهذه القصص هي تلك التي كانت تسمى (فرنسية غونجية) رغم ان موقفها من الجنس يمكن ان يكون المانياً او انكليزياً بالاضافة الى امكانية كونه فرنسياً . فاللذة في الغواية والاقناع ليست بالصفة التي يختص بها شعب من دون شعب آخر . وان رواية موسل (رجل بلا صفات) تحتوي على نفس الموقف من الغواية والافساد بل انها تذهب الى ابعد مما تذهب اليه قصص موباسان لأنها تشتمل على

مضاجعة المحارم . وهنالك شيء طفيف من السادية في التذاذ موباسان بوصف الازواج المخدوعين .

اما في الروايات فاننا لا نستطيع ان نتجاهل انشغال موباسان بالجنس . ويمكن اعتبار (حياة امرأة) اتهاماً لقسوة ولا اخلاقية البشر ، ولكن روايته التالية (الصديق الجميل) تصف كيف ان نذلاً لطيفاً يكسب الثروة بسبب الحظ وحب النساء ، ويعبر موباسان فيها بوضوح عن رضائه عن كل ذلك ، وهذا (الصديق الجميل) نذل بالمعنى الذي نجده عند شو .

اما (جبل اوريول) فهي آخر روايات موباسان الرئيسية وهي تتركز في اغواء امرأة شابة متزوجة ، واما العقدة الثانوية فهي تتناول الدسائس التي تحدث في الحمام الذي يتم انشاؤه في انفال ، ويضع هذا موباسان في ضوء جديد غير مألوف ككاتب للكوميديا الممتازة . الا اننا نستطيع ان نلخص العقدة الرئيسية في الرواية بكل بساطة ، فكريستين هي الزوجة الشابة التي يتعقبها بول صديق شقيقها ، واخيراً تستسلم له ويحدث هذا في منتصف الكتاب ، ويبدأ بول بالسأم منها تدريجياً بعد ذلك رغم انها تحمل طفله . وبعد مولد الطفل تسأم كريستين بول بدورها بعد ان تتعلم الدرس البارز القائل بأن (الحب منفصل عن حياة الرجل وانه كل وجود المرأة) . والشعور الاساسي الذي يعطيه الكتاب هو غرور ذكورة موباسان الصحية فهو يستمتع بوصف الغواية .

وآخر ثلاث روايات لموبسان لا تتشابه في نوعيتها ،فليس في(بيير وجان) فكرة معينة لأن موبسان كان قد استخدم قصتها في اقصوصة صغيرة هي اشد نجاحاً منها ، وهو يركز ويطيل التركيز بدون داع في جريمة ام بيير لأنه ولد غير شرعي ، ومن الغريب ان موباسان يحدث كل هذه الضجة حول هذه اللااخلاقية البسيطة في حين ان رواياته الاخرى نظرت ببساطة الى لا اخلاقيات فظيعة .

وترينا (قلبنا) عودة موقتة لقابليات المؤلف ، فهو يرويها بطريقته الدقيقة

المختصرة المعتادة وبطراوة اسلوبه المعروفة . ولكنه يصف فيها عالماً منحطاً مفسخاً بطريقة تعبر عن الرضى . فاندريه ماريول يسمح بان يأخذه البعض الى صالون السيدة الجميلة ميشيل دو برن ويقرر قبل ذلك انه لن يسمح لها بايقاعه في حبها ، الا انه سرعان ما يقع في حبها فعلاً . ويستخدم موباسان كل ما اوتي من قوة وبراعة لابقاء رغبة القاريء معه منتظراً حدوث الغواية التي تحدث فعلاً في النهاية ، ويصبح ماريول خاضعاً لتلك المرأة طوع بذاتها .
واما في (جبل اوريول) فالموقف معكوس. ونجد ان ماريول يسلي نفسه بغواية خادمة جميلة ويحاول جاهداً ان يكون سيد نفسه مرة أخرى ، الا انه يرجع الى ميشيل بمجرد صدور اشارة واحدة منها . وهكذا تنتهي الرواية . ويلوح ان هذا هو بداية شعور موباسان بعقدة الاندحار ، بعكس الشعور الحاصل من رواية (الصديق الجميل) . والفرق بينها شديد جداً بحيث انه يذكرنا بالفرق بين رواية سكوت فتزجيرالد (هذا الجانب من الجنة) وبين روايته (رقيق هو الليل) . فقد تبخر التفاؤل وصار موباسان يحاول ان يحول اليأس الى فضيلة .

واما روايته الاخيرة (بقوة الموت) فهي اضعف روايات هذه السلسلة بعد (بيير وجان) . وهي تصف كيف ان اوليفيه برتان الرسام الفني الناجح الذي كانت له سنوات طويلة من الغرام مع آن التي هي الكونتيسه دوغيليروا يدرك اخيراً انه وقع في غرام ابنتها آنيت . ولكن موباسان لا يملك رقة هنري اذ يعالج هذا نفس الموضوع في (هنري ايسموند) . وكان الكتاب سينجح لو ان موباسان حاول ان يظهر التعقيدات الكامنة في فوز برتان بحب آنيت ، الا انه لا يفعل شيئاً من ذلك . فبرتان يحب بكآبة ويأس . ويكشف الكتاب عن افلاس عقدة الغواية لدى موباسان . واذا اراد القاريء ان يعرف كيف كان موباسان يستطيع ان يكتب تلك الفكرة بصورة افضل فعليه ان يقرأ رواية آرثر شنتزلر القصيرة (عودة كازانوفا) ولعل ذلك يكون افضل بعد قراءة المجلدات الستة من مذكرات كازانوفا . فكازانوفا يجد نفس

المتعة التي يجدها موباسان في وصف انتصاراته . ولكن المذكرات غير كاملة وهي تنتهي وكازانوفا ما يزال شاباً وناجحاً . واما شنتزلر فهو يروي لنا كيف ان كازانوفا اثناء شيخوخته يزور عشيقة سابقة فيقع في غرام ابنة اختها . الا ان الفتاة تفضل ضابطاً في الجيش ، ويكتشف كازانوفا اخيراً طريقة يقنع بها الضابط ليسمح له هذا بان يأخذ مكانه في فراش الفتاة . وتنجح الخطة ويقضي كازانوفا الليلة معها ، الا انها حين تراه في الصباح تصاب بالرعب والاشمئزاز ، ويدرك كازانوفا انه ليس غير عجوز متجعد الملامح خليع قاسد ، ويقاتل الضابط خارج نافذة الفتاة ويقتله ثم يعود الى البندقية حيث ينحط ويتدهور الى درجة انه يصبح جاسوساً ، ويعتبر الكتاب تكملة ناجحة للمذكرات .

لقد كان السبب في تدهور موباسان هو الجنون الذي كان يقترب منه بسبب الشلل الذي ربما كان قد زاده سوءاً ادمانه على الخمر . ويمكننا ان نرى ذلك في قصة الرعب (الهورلا) حيث نرى رجلاً يشغل ذهنه وجود وحش غير منظور . الا ان جنون موباسان لم يكن بحاجة الى الشلل ليظهره ، فهو موجود في تركيبه الذهني ، فقد اعلن دائماً ان القسوة والعنف هما من الامور الطبيعية تماماً مثل الحب والجمال . فالاخلاقية هي الاتجاه الذي نعطيه للعالم والحياة التي ندعي باننا نراها في غاية التجربة ، وبدون ذلك الاعتقاد لا يمكن ان يتوفر نشوء الشخصية وتطورها لأحد لأنه ليس هناك مفهوم للهدفية تستطيع الارادة ان تعتمد عليه . ومؤلفات موباسان الاولى مملوءة بالشعور بالمعنى ، ولكن موباسان لم يفعل ذلك بنفسه وانما كان ذلك ببساطة انعكاساً للكينونة العضوية الحية المتفجرة بطاقة كبيرة . وهو يؤكد مثل فان كوخ بدون ان يعرف لماذا ، يؤكد برغم الشقاء والموت . الا ان موباسان لم يستخدم عقله ابداً ، ولم يحاول ان يمتلك معرفته بتحويلها الى افكار ومعتقدات ، ولهذا فحين جرده المرض من العقل لم يبق لديه شيء ، ولم يستطع ان يفعل شيئاً غير ان يقلد ما كان يفعله في الماضي . وهنا يتذكر المرء همنغواي مرة أخرى .

وقد انتهى الامر بموباسان الى الجنون المطبق والانتحار . وخلال السنوات العشر من حياته الخلاقة كتب اكثر مما يستطيع اي كاتب ان يحققه خلال العمر كله . كان يكتب بسرعة فائقة ، وعلى القارىء ان يقرأ مؤلفاته بسرعة فائقة ايضاً . اما النقاد الذين يحللون تحليلاً دقيقاً احدى اقاصيصه ، كقصة (العقد) مثلاً ويعلنون بعد ذلك برصانة انها من الروائع ، فهم يظلمونه . فليست اية واحدة من قصصه بالقصة العظيمة ، لان القارىء يجب ان يبتلع كميات كبيرة من قصصه ابتلاعاً ، كالمحار ، وهذه هي الطريقة الوحيدة للحصول على طعم موباسان ومذاقه . والانطباع الذي يظهر من كل ذلك هو انطباع عن حيوية هائلة لا تصدق ، عن (الصحة العظيمة) التي تحدث عنها نيتشه حين خلق (زرادشت) وان جزءاً كبيراً من هذه الصحة هي غبطة موباسان العظيمة بالجنس : فقد تناول موباسان التجارب الجنسية كما يتناول المحار .

٢ . فيده كند

فيده كند هو الاسم المستعار لكاتب اسمه الحقيقي ، وبالغرابة ، هو بنجامين فرانكلين ، ولكنه كان يختصر فرانكلين الى فرانك . وقد ولد في هانوفر في عام ١٨٦٤ وتوفي في عام ١٩١٨ ، ولذلك فان حياته الادبية كانت في زمن ابسن وبيورنسن وبرو وسترندبرغ . ولذلك فان احداً لا يذكره الآن في انكلترا واميركا الا حين يفكر فيمن عاش في زمن ابسن وسترندبرغ من الكتاب (وكان فيده كند قد تشاجر مع سترندبرغ في باريس وعاش بعد ذلك مع زوجة سترندبرغ الثانية فريدا) . ولكن ذلك النسيان يظلم فيده كند كثيراً لانه كان هو ايضاً (فيلسوفاً جنسياً) واقرب الفلاسفة الى فلسفته هو نيتشه .

وقد ولد فيده كند لعائلة مسرحية — فقد كانت امه ممثلة وكان ابوه طبيباً ،

وكان ابوه هذا رجلاً مسيطراً عنيفاً . ونشأ في سويسرة وفضل حياة التنقل والتجوال وخلبت لبه حياة السيرك (وكانت احدى عشيقاته من فتيات السيرك) ، وخلبته كذلك حياة المجرمين وعمل صحفياً ومديراً للاعلان قبل ان يصبح ممثلاً ومنتجاً لمسرحياته هو . وفي الخامسة والثلاثين قضى فترة من الزمن في السجن بتهمة اهانة الملك في قصائد سياسية نشرت في مجلة هزلية ساخرة . ولم تكن بقية حياته سعيدة ، فقد نجحت بعض مسرحياته ، الا ان تهمة الضعة والاساءة للاخلاق كانت تلاحقه باشمئزاز . وتعطينا خلاصة قصة حياته انطباعاً بانه ولد نحس الطالع مثل بو . وكانت عائلته مشهورة بالغرابة والاحقاد الداخلية (ويقال ان كيرهارد هوبتمان وصف مشاجرات تلك العائلة في مسرحيته — احتفال الصلح) . وانتحر أحد اشقائه ، وكان فيده كند نفسه اعرج منذ ان ولد . وكان في محله كفنان في الملهى يغني قصائده السياسية الساخرة بانغام هي من تلحينه أيضاً ، وقد سبق الطراز الذي جاء به كورت فايل وبيرتول بريخت في عملها المشترك بعده بخمس وعشرين سنة . وكانت شهرته قصيرة وحين مات في عام ١٩١٨ كان يلوح عجوزاً بصورة لا تتناسب مع سنه ، وكان التعبيريون الالمان الجدد قد بدأوا يعتبرونه قديم الطراز . (يعتبر فيده كند رمزياً مثل سترندبرغ) .

وكانت اول فضيحة ارتبطت باسم فيده كند فقد حدثت بعد تمثيل مسرحيته الدرامية (يقظة الربيع) حين كان في السابعة والعشرين . وتتناول هذه المسرحية حياة المراهقين الجنسية وتحتوي على فكرة فيده كند الرئيسية . ان اهم حافز في الحياة البشرية هو الحافز الجنسي وان مجتمعنا مؤسس على كبح هذه الحقيقة . ولو كان فيده كند قد قرأ (الجحيم) لهنري باربوس لكان قد رضي عن المشهد الذي يروي فيه احدهم حكاية عن اغتصاب وقتل طفلة صغيرة في حين يكون البورجوازيون المحترمون الذين يصغون اليه مغتبطين بتلك التفاصيل يسيل لعابهم ويحاولون جاهدين اخفاء استمتاعهم المستثار . وتدين (يقظة الربيع) باسلوب المشاهد القصيرة لمسرحية (فوتزيك) لبوخنر .

ويحاول فيدكند فيها ابراز العذاب الجنسي لدى المراهقين بأمانة تامة . ويطله ميلتشيور هو تلميذ ذكي يفهم (حقائق الحقائق) . واما صديقه موريتز والتلميذة فيندلا فهما لا يعرفان كل تلك الحقائق . ويكتب ميلتشيور وصفاً للجنس لدى البشر ويعطيه لصديقه الذي يخفيه في احد الكتب المدرسية . وينتحر موريتز لأنه يعرف بفشله في الامتحانات وتكتشف مذكرات ميلتشيور الجنسية في كتابه المدرسي . ويتضح ايضاً ان فيندلا التي تبلغ الرابعة عشرة من العمر حامل وان ميلتشيور هو المسؤول . وتموت فيندلا بسبب محاولة لاسقاط الجنين. واما المشهد الاخير في المسرحية فهو رمزي جداً ، اذ يقابل ميلتشيور صديقه موريتز في مقبرة ، ولكن موريتز يحمل رأسه تحت ذراعه ، ويظهر غريب ملثم يحاول ان يمنع ميلتشيور من اللحاق بموريتز بين الموتى . (اذ يعتبر موريتز ان الموت هو اجازة طويلة) . واخيراً يذهب ميلتشيور مع الغريب تاركين موريتز يعود الى القبر . ولعل الغريب يرمز الى الحياة أو التجربة .

وليست هذه المسرحية بافضل مسرحيات فيدكند الا انها تفلح في كونها مسرحية امينه في وصف الجنس لدى المراهقين . فهنالك مثلاً مشهد رائع يجتمع فيه ميلتشيور بفيندلا في الغابة .(ويكون هذا قبل ان تصبح عشيقة موريتز) ويتحدثان عن الفضيلة والاخلاقية وتقول فيندلا انها غالباً ما تحلم في يقظتها بانها فتاة فقيرة شحاذة يضربها ابوها ضرباً مبرحاً قاسياً . (وهي تقر بانه لم يضربها احد في حياتها) . وهي تطلب من موريتز ان يضربها فيرفض ولكنه يضربها بعد ذلك بقبضته فتركض عنه باكية . والحق أن الامر يتطلب شجاعة كبيرة في عام ١٨٩١ لابراز مثل هذه السادية المازوكية بمثل هذه الامانة . وكانت النتيجة ان المسرحية منعت مدة اربعة عشر عاماً .

واشهر مؤلفات فيدكند المسرحية ذات الفصل الواحد (مغني القاعة) التي استخدمها هوغو فايسكول في اوبراء (المغني) ، ولكن تلك المسرحية ليست من اعماله المهمة . وهي عن مصمم للفرق ينجح نجاحاً هائلاً كمغن للاوبرا ويغرق في النجاح الى درجة ان النساء ينطرحن على قدميه مسحورات برؤياه

عن تريستان وابطال آخرين في الاوبرا . ويحاول مؤلف موسيقي عجوز ومهمل رغم انه عظيم ان يجتمع بكيراردو ، وقبل ان تنتهي المسرحية يفلح في اخبار المغني بان مأساة الفنان هي انه لا يملك حياة خاصة به فهو عبد الفن والجمهور . والرجلان هما صورتان مختلفتان لفيدكند نفسه وهما يعبران عن فكرته المفضلة: الفشل المحتوم في التفاهم بين الفنان والجمهور . فالمؤلف الموسيقي العجوز فاشل ، واما المغني فانه ناجح لاسباب زائفة غير صحيحة (ويبرز فايسكول ذلك ببراعة في اوبراه ، والجزء البطولي المنسجم الوحيد فيها هو المشهد الذي يطلب فيه كيراردو من خدمه ان يلقوا الملابس لفاً ، مغنياً : « ان وضع الملابس في القوالب فن ! » بالغنائية الجميلة التي يعبر بها تريستان عن الشعر الغزلي الذي يحبه) . وهنالك قصة قصيرة تدعى (احراق ايكليسفيل) وهي تشتمل على جوهر فيدكند (وهي منشورة في مجلة بعنوان ـ فوريفوك ـ ١٩٠٥ ـ وله مقدمة مشهورة ـ عن الشهوة الجنسية ـ ولكن المقدمة ليست بالاهمية التي قد يتصورها المرء وانما هي محاولة فيدكند لتبرير نفسه في اعين البورجوازيين ولذلك فبدلاً من ان تحتوي على محاولة لشرح صوفيته الجنسية ، تتحدث عن اهمية الصراحة الجنسية اجتماعياً . وهي تشتمل على مثل هذه العبارة : ـ للجسد روحيته الخاصة به ـ وتتحدث ايضاً عن البحث في الجنس باعتباره « الالعاب الرياضية للروح » ، وكان من الممكن ان تصبح هذه المقدمة في مكانها لو انها كانت مقدمة مسرحية شو (حرفة السيدة وارن) أو (الاشباح) « لابسن » » ويروي قصة (احراق ايكليسفيل) قبيس شاب مسجون بتهمة التسبب في احداث حريق . فهنالك فتاة في التاسعة عشرة من العمر شابة جذابة تدعى سوزان تغريه وتوقع به ـ او انها تقنعه بان يغريها ويفسدها . ويتم اكتشاف علاقته الجنسية هذه، وتتبع ذلك حوادث كثيرة ، فالفتيات يفرن من سوزان ويحاولن الحصول على عشيقها ، ويعده هو ان يعرض خدماته على كل من يطلبها وهو يصف (انتصاراته) بانفصال غريب : (وشعرت بدفئها ، لقد كانت مكتنزة وكأنها حيوان اطعم جيداً واعد للقصاب . ولو

كانت بقرة صغيرة في الثالثة من عمرها لدفعت ثمنها عشرين قطعة . وذهبنا الى البيت متشابكي الذراعين ، وحين دقت الساعة الواحدة طرق نافذتها طارق ..)
وحين تكتشف زوجة الفلاح البالغة من العمر ثلاثة وخمسين عاماً انه يخرج في الليل تهدده بانها ستخبر زوجها فيدفعها الى الاسطبل ويجامعها ويهددها بالا تتحدث بشيء عن خروجه الليلي مع الفتيات . ثم يقع في غرام خادمة تدعى ماري وينفق وقتاً طويلاً في مغازلتها ، واخيراً تصبح عشيقته ، وفي ذات يوم تعلمه كيف يستطيع ان يصعد الى غرفتها ليلاً ، ويذهب اليها عند منتصف الليل ولكنه لا يستطيع ان يفعل شيئاً لانه يشعر بالضعف لسبب ما . فيصيبه هذا بما يشبه الجنون فيشعل النار في القرية : (وقد صرخت وزعقت كالحيوان الذبيح في المسلخ ، وكان كل ما كنت اراه حولي هو اللهب) . ويُقبض عليه ويصاب بنوبات من الجنون يضطر حراسه خلالها الى وضعه في قيود محكمة .

والقصة متعددة الجوانب بحيث انها تفسح المجال لتفسيرات كثيرة . فلماذا اصيب بالضعف الجنسي ؟ ولماذا جن ؟ لا بد أن فيدكند كان يتعمد الغموض . فقد كان يهدف الى التعبير عن الشعور بأن الجنس هو دوامة خطرة ، وقوة هي وراء فهم معظم البشر . ولعل التفسير الزائد يفسد هذا التأثير . وفي مشهد القرية المحترقة والمجنون الذي يصرخ ويزعق (كالحيوان الذبيح في المسلخ) يحقق فيدكند رمزاً لا يُنسى لقوة الجنس . انه كرؤيا راماكريشنا عن الام المقدسة التي تحتوي في ذاتها كل الخلق وكل الدمار . ويريد فيدكند ان يخبرنا بان الجنس هو قوة مدمرة لأن البشر هم أصغر من ان يفهموا قوته ، وهو يبدو مدفوعاً بدافع يجعله يكشف للبشر انهم جميعاً عبيد هذه القوة البدائية مهما حاولنا ان نخفي ذلك بالنفاق او الحديث عن (العواطف الرقيقة) . والحديث عن (العواطف الرقيقة) هو نكتة كبيرة بالنسبة لفيدكند لانه يرى في الجنس شيئاً كالقنبلة الهيدروجينية .

ويتضح هذا اكثر في اهم اعماله : في المسرحيتين اللتين ألفهما عن لولو : (روح الارض) و (صندوق باندورا) . وقد بنى البان بيرغ عليهما افضل

اعماله : (اوبرا لولو) . وعقدة [illegible] كانتا مسرحية واحدة) هي من التعقيد بحيث اننا لا نستطيع ان نعطي عنهما الا مختصراً بسيطاً هنا . فلولو هي تجسيد فيدكند للدافع الجنسي والانثى الخالدة وهي تمثل عدة مسميات بما في ذلك حواء . ورغم انها تخلف وراءها خطاً طويلاً من الدمار الا انها ليست بالمرأة القاتلة الشريرة ، بالعكس ، انها بريئة تماماً وهي نفسها تكون الضحية أخيراً . (وهي تمتاز بالكثير من صفات بطلة شو آن وايتفيلد في مسرحيته ــ الانسان والسوبرمان) . وقد اصاب مسرحيتي لولو ما اصاب (يقظة الربيع) من المنع الفوري .

ولولو هي لقيطة يعلمها شحاذ عجوز السرقة ، وهذا الشحاذ العجوز الذي يدعي بانه والدها يجعلها عشيقته رغم انها لم تزل بعد طفلة صغيرة . وفي ذات يوم تحاول لولو ان تسرق ساعة محرر صحفي هو الدكتور شون ولكنه يقبض عليها وهي متلبسة بالجرم . وبدلاً من ان يدعو الشرطة يأخذها الى البيت ويجعلها صديقته وينام معها طبعاً وتظل عشيقته عدداً من السنوات حتى يجد لها زوجاً عجوزاً اسمه كول . ويشعر كول هذا بالغيرة ، وحين يكتشف زوجته يوماً في موقف مشكوك فيه مع رسام يتهالك من الغضب ويموت بالسكتة القلبية . ثم تتزوج لولو من الرسام الذي يكتشف فيها تجسيداً للمرأة الخالدة ، ولكن لولو تستمر في النوم مع صديقها الاول الدكتور شون الذي يبدأ بالتضايق من وجودها لانه وجد لنفسه خطيبة شابة ويخشى ان يكتشف احد يوماً علاقته بلولو فيدمر خطوبته . ويقرر ان يتحدث في ذلك مع الرسام ويخبره بما تفعله لولو ويطلب منه حبسها في البيت . ويتأثر الرسام كثيراً بما يسمعه عن زوجته لأنه كان قد اعتقد انها يتيمة ويكتشف الآن ان الشحاذ الكريه الذي يأتي الى البيت هو والدها (فحتى شون لا يعرف بان الشحاذ كان عشيق لولو) وان لولو ليست ملاكاً من ملائكة النقاء والطهر ، فينتحر الرسام .

وتبدأ لولو الآن بالعمل في المسرح وتضع خطة لتحمل الدكتور شون على الزواج منها . وبينما هي تمثل في مسرحية وضع الفا ابن الدكتور شون الخاتمها

يقع الفا هذا في غرامها ايضا . ويبلغ الحمق بالدكتور شون يومـــا انه يصطحب خطيبته معه الى المسرح فتصاب لولو بالاغماء وهي على المسرح وتحمل الى غرفتها ويتبعها شون غاضبا لأنه واثق من انها تصطنع الاغماء لانهـــا رفض ان ترقص امام خطيبته . وتستخدم لولو هنا كل مالديها من سحر وفتنة فـــلا يستطيع شون المقاومة ويكتب رسالة حسب طلبها الى خطيبته ليفسخ الخطوبـــة ، ويتزوج بلولو .

وشون هو الرجل الوحيد الذي تحبه لولو ، ومع ذلك فان لولو تسأم بسرعة وما يزال لديها جمع من المعجبين بها في ذلك تلميذ مريض يحبهـــا ، وكونتيسة سحاقية وابن الدكتور شون . ويستمر الفا في حبها حتى حين تخبره بانها سممت والده . ويشعر شون بالغيرة عليها بجنون ، وتحدث حـــادثة مضحكة تخفي لولو فيها العشاق خلف الستارة لأن عشاقاً آخرين يصلون تباعـاً ، ويرى شون ابنه نفسه وهو يضاجعها فيهددها بمسدس . ولكن لولو تجيبه ببرود : (اذا كان الرجال يقتلون انفسهم من اجلي فان هذا لا يقلل من قيمتي شيئاً ... فانت تخت أعز اصدقائك معي ... ولم أدع بغير ما انا عليه حقاً ولم يرني احد مطلقاً بغير ما انا عليه في الواقع) . وهذا هو اعتراف مهم لأن كل واحـد من هؤلاء ينظر اليها نظرة مختلفة ويعتبرها شيئاً مختلفاً . وبينا يكاد شون يطلق الرصاص عليها تأخذ المسدس منه وتطلق هي الرصاص عليه . وبينا يموت شون فانـــه يقول لولده : (لا تتركها تنجو فستكون انت الضحية التالية) .

ويقبض على لولو بتهمة القتل وتنتهي مسرحية (روح الأرض) . وتقضي لولو بين هذه النهاية وبداية مسرحية (صندوق باندورا) عشرة اعوام في السجن ويتم انقاذها اخيراً بمؤامرة ، فالكونتيسة السحاقية التي تعشقها تصيب نفسها عامدة بالكوليرا ، وبدورها تصيب لولو بعدواها عامدة ايضاً لكي تنقل الى المستشفى ثم تدبر لها خطة تهرب بها من المستشفى . وهنـــالك شاب رياضي مغرم بها الا انها تبعده عنها اذ تتظاهر بانها هالكة بالكوليرا ، وحالما تجد لولو نفسها وحيدة مع الفا تبدأ من جديد كل سحرها وفتنتها الماضيين وشع منهـــا

الجمال مرة أخرى ويغنيان شعراً غرامياً وتصبح عشيقة الفا على نفس الفراش الذي كان والد الفا قد مات عليه .

واما بقية المسرحية فانها تشهد سقوط لولو وتدهورها : فبـــدلاً من ان تكون الغاوية المفسدة تصبح الضحية الآن فتهرب الى باريس مع الفا ويجبرهـــا قوّاد على الدخول الى المبغى ولكنها تطير الى لندن وتنتقل الى وابتشابل حيث تعمل بالبغاء لتنفق على الفا والشحاذ العجوز ، وتظهر الكونتيسة السحاقية من جديد . ويكون آخر زبائن لولو (جاك ذابح النساء) الذي يقتلهـــا هي والكونتيسة التي تحاول ان تنقذها . (وكان فيدوكند قد كتب مسرحية اخرى عن ذلك القواد الذي حاول ان يضمهـــا في المبغى ، كاستي بياني ، وهي تنتهي بانتحاره) .

وقد يجعل هذا الوصف العقدة تلوح معقدة ، ولكن المسرحيتين هما اشد تعقيداً من كل ذلك . بيد ان لولو خلقت : (لتجلب الشر ولتفتن ولتغري ولتسمم ولتقتل بحيث لا يشعر احد بذلك) . وبرغم ذلك فان الصفة الغالبة على لولو هي براءتها وطيبة نفسها وصراحتها . وهي ترمز الى النـــار في (احتراق ايكليبسفيل) وليس ذنبها اذا كان الذباب يجدها حلوة . ان الفا يقول لهـــا : (بمواهبك القدسية تحولين من حولك الى مجرمين بدون ان تدركي ذلك) . وفيها ايضا نفس الترابط بين الجريمة والجنس والحرية . ولكن الفا ، الفنـــان ، هو وحده الذي يدرك طبيعتها الحقيقية . وبعكس ما يقوله شون ، فان الفـــا يعيش بعد لولو . ولا شك في ان فيدوكند يعتبر الفـــا تجسيداً لنفسه هو (كما يفعل البان برغ في اوبراه) .

وقد كتب فيدوكند دراسات كثيرة اخرى عن النساء والفنانين ولا نحتاج الى البحث فيها هنا بحثا طويلا . ان ابغي في (قلعة فيترشتاين) تجعـــل من البغاء مهنتها ايضا وتموت على يد رجل شاذ . وبطلة (فرانتسكا) هي ايضـــا نوع من الانثى الفاوستية التي تجرب تجربة محمومة في الجنس ، ومـــن الغريب ان فيدوكند يسمح لها في النهاية بان تعيش حيـــاة سعيدة في الحب المنزلي . وفي

(الملك نيكولو) يتناول فيده كند الفنان باعتباره ملكاً متهاراً ولكن جلالته لا يمكن ان تنفصل عنه حتى ولو اضطر الى ان يصبح مضحك البلاط . (ولا شك في ان فيده كند يسخر هنا من التهمة التي الصقت به بسبب مقالة – اصحاب الجلالة – التي ادت به الى السجن ، فقد كتبها مباشرة بعد خروجه من السجن). وفي افضل كوميدياته : (ماركيز كايث) يكتب فيده كند موافقاً موافقة مرحة ضاحكة على مـا يفعله محال يزور اللوحات الفنية (وهو شخص حقيقي يدعى فلي كريتور وكان فيده كند معجباً به) . وفي نهـاية المسرحية تفشل خطط المحتال فيعرض عليه منافسه المنتصر ان يختار بين المسدس او مبلغ ضئيل مـن المال فيعبس وجهه ويختار المال . وهنا ايضـا ، كما هو الامر (في يقظة الربيع) يريد فيده كند ان يقول ان الحيـاة هي اعظم القيم كلها وان الاحمق هو الذي ينتحر .

ان اعمال فيده كند هي على العموم اعمال فريدة . وقد تنقصه كفنان حرارة وانسانية د . هـ . لورنس ، الا ان رؤياه للجنس هي اوضح من رؤيا لورنس من نواحٍ عديدة . ولم يقف كاتب اوروبي آخر هذا الموقف دفاعاً عن الدافـع الجنسي . لقد ابلغه اعلى درجات السمو ، ليس باعتباره الشعـاع المضيء ، ولا القوى السوداء ، وانما باعتباره اشد التعابير عرياً عن مركز القوة ، وقوة الحياة . وفيده كند هو من الناحية الروحية توأم نيتشه ، ولا يمكننا ان نفهم احدهمـا بدون الآخر .

٣ . (سانين) لأرتسيباشيف

في (سانين) لأرتسيباشيف ميزة بارزة ، وهذه الميزة هي انه لم تنل رواية مشهورة اخرى ما نالته (سانين) من الهجوم والنقد المتواصلين . فالامير ميرسكي يقول عنها انها (حادثة غريبة يؤسف لها في تاريخ الادب الروسي) .

وقد برز ارتسيباشيف للناس حين كان في السادسة والعشرين من العمر في قصة قصيرة عن حياة كاملة من (البحث عن الحقيقة) ينتهي الامـر بها الى موت لا معنى له . واما (حكايات الثورة) ، اي ثورة عام ١٩٠٥ الفاشلة طبعاً فقد اعجب بها الجمهور الراديكالي . وكانت روسيا في آخر عهد القياصرة بلداً متفسخاً يائساً تتحكم فيه شخصية راسبوتين الغريبة . وكان اشهر كتاب روسيا الكاتب المتشائم اندرييف ، وكان غوركي يأتي في المحل الثاني . واما الرمزي بريوسوف فقد كان شاعر روسيا الأول . وكانت تنتشر صوفية دينيـة آنذاك يلهمها دوستويفسكي . واما روزانوف ، تلميذ دوستويفسكي الاول ، فقد كان يكتب مقالات محافظة تنشر باسمه الصريح ومقـالات راديكالية تنشر باسم مستعار معلناً فيها ان السياسة هي لغو وهراء على اي حـال . وكان ميريزكوفسكي يكتب روايات عن التناقضات المتصـارعة – كالمسيحية والوثنية ، والروح والجسد – وكان معبود المثقفين التقدميين .

واما ارتسيباشيف فقد تخصص في وصف القتل والاغتصاب والانتحـار في (حكايات الثورة) وقد احتوى قلم ارتشتاين على وصف امين لحديثه عـن عصيان الدارعة بوتمكين . واما روايته (سانين) فقد رفضت في عام ١٩٠٣ اذ شعر الناشرون بانها كانت فلسفية جدا بل غير اخلاقية . وبعد الثورة انسجمت (سانين) مع المزاج العام الساخر الحافل بالشعور بالكارثة ، فانتشر الكتاب في انحاء روسيا . وكان هنالك مقدما ميل الى التحليل الجنسي بين التلاميـذ في المدن الكبيرة ولكن (سانين) وسّعت ذلك فشمل جميع انحاء روسيا .

ولكن الكتاب لا يفشل في الواقع ذلك الفشل الذي يدعيـه ، ناقدوه فهو يقترب من ابداع موباسان . ونجـد ان التلميذ الشاب سانين يعود الى مدينته الريفية والى العيش مع امه وشقيقته ويكون قد ساهم في بعض النشاط الثوري . ولكنه لا يشبه معاصريه لانه صحيح العقل وغير مكترث الموانع الاخلاقيـة . وغالباً ما يذكر اكثر القاريء بستافروجين بطل دوستويفسكي ، ولكن سانين يحب الحياة ويتقبلها كما هي . وتهدف عقدة الكتاب الى اظهـار موقف

سانين المرح المتفتح للحياة . ولشقيقته ليــــدا خاطبان اولهما هو طبيب خجول والثاني هو ضابط وحشي الطباع يدعى سارودين وهو يغويها ويفسدها . وحين تكتشف انها حامل تحاول الانتحار ولكن سانين يقنعها بألا تفعل ذلك ويقول لها ان الامور ليست بذلك السوء ، ويقنع الطبيب الخجول بأن يتزوجها . وفي يوم من الايام يحضر سارودين الى البيت ليطلع احـــد اصدقائه على عشيقته السابقة فيطلب منه سانين ان يغادر البيت ، الا ان سارودين يطلب ان يبـارز سانين ، في حين ان سانين ينظر الى هذه المثل العسكرية عن (الشرف) باعتبارها من الامور البالية ويرفض المبارزة . وبعد ذلك يقابل سارودين في حديقة عامة ويحاول سارودين ان يثيره ليبارزه وذلك بان يهاجمه بسوط ، ولكن سانين يلقي به أرضاً ويصيبه بكلمة قوية في عينه . ويستاء سارودين استياء جنونيا لان سانين ضربه في محل عام ولانه لا يستطيـع ان يبارزه لانه يرفض ذلك ، فينتحر سارودين هذا .

وهنالك شخصيات اخرى في الرواية وعقـــد ثانوية عديدة . فهنالك تلميذ كئيب يدعى يوري ينفق جل وقته في التفكير في جدوى عيش الحياة . ويحب يوري فتاة تدعى سينا وتحبه هي بدورها . الا ان يوري لا يتزوج الفتاة وانما يفكر في لاجدوى الحياة البشرية وينتحر . ونجد ان صحيح العقـــل سانين هو الذي يغوي الفتاة . وبعد موت يوري يُطلب من سانين ان يقول بضع كلمـات على قبره فيقول : (ان العالم نقص احمق آخر) ويُفزع بذلك الحاضرين جميعاً .

وهنالك حوادث موت اخرى في الكتـــاب ، اذ يموت سيميوف التلميذ المسلول في المستشفى ويتضح موقف سانين الصحي من الحيـــاة آنذاك . وهنـــالك ثوري يدعى سولوفايتشيك يشعر بان الحياة لاجدية وينتحر ، وهو مثالي تسحره الفكرة المسيحية التي تقول بأن هذا العالم هو وادي الاسى والالم ويجب ان ينبذ . ويقص سانين على سولوفايتشيك قصـــة تشرح بكل وضوح موقفه النيلشي ، فلديه صديق مسيحي اسمه لاندە لديه قدرة هائـــلة على

التضحية الذاتية (وكان لاندە قد ظهر في قصة ارتسيباشيف التولستوية الاولى) ، وفي يوم من الايام ضرب احد الطلاب سانين بينما كان لاندە ينظر ، ونظر سانين الى لاندە وخجل من ان يضرب ذلك الطالب بدوره فاستدار وابتعد . ولكنه شعر بعد ذلك بان (الانتصار المعنوي) كان زائفاً لانه كان قد اشبع رغبـــة الطالب المعادي ، فاختـــار سانين اول فرصة سنحت له للعراك واشبع ذلك الطالب ضرباً مبرحاً حتى افقده شعوره ، واستاء لاندە كثيراً ، ولكن سانين بدأ يشعر بشعور الفضل بعد ذلك . ثم يؤكد سولوفايتشيك لسانين انه على خطأ وان لاندە كان محقاً وينهي الحديث بالطلب مـــن سانين بان يجيب على السؤال التالي : هل يجب ان ينتحر الشخص الذي لا يجد متعة في الحيــــاة ، فيجيب سانين بلا اكتراث : انت ميت بالفعل وافضل مكان لك هو القبر . ويتركه بعد ذلك لينتحر .

وفي نهاية الكتاب يغادر سانين المدينة – يتبعه غضب اهل المدينة الخلقي ، ويصعد الى القطـــار ، ثم يضجر من جو القطار الخانق المليء بالدخان ، وبينما يبزغ الفجر متألقاً على السهول ، يقفز من القطار تاركاً امتعته وراءه ، ويقف متأملاً الفجر مستمتعاً بجمال الطبيعة والحقول الخضراء .

ويلوح ان (سانين) هي ترجمة مبالغ فيها لنيتشه ويليك الى عالم الرواية . وهي ليست منطبقة تماماً مع روحية نيتشه . ان آخر ما نجد سانين يفكر به حين يقفز من القطار هو : (اي شر هو الانسان ! ان القرار ...) وقد يلوح ايضا ان العظة من الكتاب مبالغ فيها ايضا . وهنالك ايضا أثر لعلاقة محرمة بين سانين وشقيقته . كما ان اغواء سانين لسينا هو اشد مواقف الاغواء ضعفاً في الاقناع لانه يحدث في قارب صغير ، والهدف منه هو اثبات ان سانين لا ينظر الى الجنس على انه مشكلة ، بينما نجد ان صديقه يوري يودي بنفسه الى مزاج انتحاري بسبب حيرته في امكانية اغتصاب سينا .

وتفتقر رؤيا ارتسيباشيف الجنسية للتركيز الذي نجده عند فيده كنـــده ، ولا تفلح روايته في ابراز النقاط التي تشتمل عليها ، وهي : التأكيد الرؤيوي على

الحياة مهما كلف ذلك من ثمن ، وشجب الانتحار ، ورفض المقاييس والقيم الاجتماعية للاخلاق و (الشرف)، وغبطة تشبه غبطة بليك في الجنس كأساس لذلك التأكيد . لقد بدأ ارتسيباشيف تلميذاً لتولستوي ، وكانت (سانين) اعلانه الاستقلال عن تولستوي . الا انه يلوح غير واثق من الاتجاه الذي ستؤدي اليه لاخلاقيته .[1] ويختفي شجبه للانتحار في رواياته التالية ويلوح ان (نقطة الانفصام) تريد ان تقول ان الانتحار هو اشرف موقف ضد الحياة . وهي تحدثنا عن انتشار الانتحار بين افضل مثقفي مدينة صغيرة بحيث ينتحرون جميعاً ، ويتحدث بطلها نوموف عن (تدمير خرافة الحياة في الانسان) . وهكذا يلوح ان ارتسيباشيف انتقل من نيتشه الى شوبنهاور — وهذا هو نشوء غريب . ولكنه استمر في معالجة المشاكل الجنسية بنفس موقفه المثل في الشهوانية العضوية (التي تقربه من فيدكند) وذلك في الروايات والمسرحيات التالية ، (الميليونير) و (الغيرة) و (قانون المتوحشين) . وقد نفاه البلاشفة من روسيا في عام ١٩٢٣ ومات بعد ذلك بأربع سنوات رجلاً منسياً متألماً اصبح عتيق الطراز . وتعتبر (سانين) افضل رواياته وهي تستحق ان تأخذ مكانها كعمل كلاسيكي من الدرجة الثانية . وهو يحقق فيها مفهوماً من الانفتاح والهواء الطلق والتفاؤل الصحي ، وكانت هذه الامور غائبة عن الادب الروسي منذ اكساكوف .

٤ . د . هـ . لورنس

لا تشبه صوفية لورنس الجنسية مطلقاً صوفية الكتاب الآخرين الذين تناولتهم في هذا الفصل ، فهي اشد شخصية . وقد كان فيدكند مثل بليك يتصور الجنس شيئاً قائماً بذاته ، وقوة وراء الشخصية البشرية . اما لورنس

(١) اللااخلاقية هنا ليست بمعنى (ضد الاخلاق) وانما هي بمعنى (عدم وجود الاخلاق) وهو بمعنى اقرب الى (اللاانحياز) منه الى (المعارضة) — المترجم .

فانه يقول بان الجنس لا ينفصل عن الشخصية البشرية . وتقترب مأساة لورنس من مأساة موباسان اذ انه لم يكن مفكراً ، ولم يحاول ان يرتفع برؤياه للحياة الى المستوى التحليلي . ولكن فائدة العقل هي انه يستطيع على الاقل ان يضع المفاهيم بعيداً عن عبث العواطف البشرية المتغيرة ويفصل النقي عن غير النقي والدائم عن الوقت العابر . وقد استاء لورنس وتحطم مثل موباسان ايضاً وهبط الظلام على رؤياه الاصلية . وليست (عشيق السيدة تشاترلي) الا شيئاً يسيراً من رؤياه الاولى للجنس . فلم يعطه اعتماده التام على عواطفه وغرائزه مقياساً يستطيع به ان يقيس تبدل مواقفه . والمفروض ان رواياته تعبر عن وجهة نظر تفاؤلية ولكن مؤلفات سنواته الثماني الاخيرة مشبعة بجو من الكآبة واللاجدوى ، ويمكن ان تقارن فقط بالحالة التي وصل اليها ارتسيباشيف و اندرييف فيما بعد .

وتشبه مؤلفات لورنس الجيدة مؤلفات موباسان الجيدة ايضاً في احساسها الانطباعي بالحب والطبيعة ، ولكنها تختلف عن مؤلفات موباسان في حبها الناس . بيد ان حب لورنس للناس هو نقطة ضعفه ايضاً لان ذلك يتحول في رواياته الاخيرة الى كراهية سلبية ، وتتحكم الشخصية في مؤلفاته بشكل لا نجده لدى موباسان وفيدكند . وهي تشتمل كذلك على تطرفين يدرك القارىء وجودهما دائماً : التأكيد الغريزي على الحياة الذي نجده لدى الشاعر ، وعذابات وتعقيدات العلاقات البشرية . وقد أقر شو بانه حاول ان يقرأ (ابناء وعشاق) الا انه لم يستطع اتمامها . وكل من قرأ مؤلفات شو لا يستغرب ذلك ، اذ لا بد انه وجدها اشد شخصية من ان تحتمل ، تنقصها محاولة التعبير الموضوعي .

وهو في انشغاله الذهني بالعلاقات الشخصية يقترب من الدوس هكسلي في (نقطة مقابل نقطة) او من روايات انغوس ولسن . وهو لا يرتفع عن مستوى شخصياته ولا ينفصل عنها ولا يحركها كقطع الشطرنج ، وانما هو معها

يتخذ منها المواقف التي يتخذها الانسان من الآخرين عادة — محباً ، مستاء ، ضجراً ، مستمتعاً . وتكون النتيجة ان القارىء لا يشعر بانه بين يدي فنان منفصل . ويشبه شعور القارىء عند قراءة مؤلفات لورنس شعور من يستمع الى لورنس وهو ينافق عن شخصياته . واذا اردت ان تعجب بمؤلفات لورنس فعليك ان تعجب بلورنس نفسه او على الاقل ان تتحمل شخصيته . وليس هنالك كاتب مهم آخر يمكن ان ينطبق عليه هذا ما عدا هنري جيمس .

ولقد كتب غراهام هو في كتابه عن لورنس يقول عن (الاميرة) :

« هنالك شيء مثير للاشتباه في معالجة هذه القصة كما هو الامر دائماً في معالجة لورنس لاية فكرة عائلة . واعتقد بان ذلك هو عدم نقـاء في الدافع وفي الاحساس ، رغم انه من الصعب تثبيت ذلك واكتشافه . بل ان لورنس يتحدث عن نفسه في قصصه بطريقة غير صحيحة ، وهو غالباً ما يتخلص من هذه الصعوبة بان يضع نفسه أو شخصاً يمثله في القصة نفسها ، وليست هذه بالطريقة الفنية الصحيحة ، الا انها تنجح لديه . غير اننا لانستطيع انتتخلص من الشعور بان المؤلف نفسه ، وليست شخصياته فحسب ، يريد أيضاً ان ينتقم لنفسه من جميع النساء البيض الباردات وخاصة اذا كن من الاغنياء ، وهذا الشك في احتمال وجود حقد جنسي مكظوم هو الذي يجعل القصة مزعجة . »

ومما يؤسف له ان هذا الشعور بالحقد والانتقام موجود في معظم مؤلفات لورنس ، اذ لم يتعلم لورنس من نيتشه كيف يستطيع ان (يجتاز) الشيء الذي يكرهه ويركز على الشيء الذي يحبه .

وهذا الفرق في الشخصية هو الذي يدمر اهداف لورنس الفنية دائماً . فالجنس ، والطبيعة بدرجة اقل ، هما رمزاه للحرية . واما المدنية والعائلة فهما رمزا العبودية عادة . وتدور معظم مؤلفاته حول هذه الرموز . ومن الامثلة البسيطة على ذلك (بنات القس) و (العذراء والنَوَري) ففي هاتين القصتين نجد سيدة شابة (محترمة) من الطبقة المتوسطة نفسها مختنقة في محيطها الاجتماعي المصطنع ، وتتجه نحو الانطلاق الجنسي مع ذكر عادي من الطبقة

الدنيا ، هو في الحالة الاولى عامل في المناجم وفي الثانية نَوَري . الا ان خيال لورنس يخونه في هذه المرحلة دائماً ، ويلوح انه لايعرف ما يحدث بعد ذلك ، ولهذا السبب فان معظم قصصه التي تتناول التناقض بين البدائي والمصطنع تظل بلا نهاية ويظل القارىء معلقاً في الهواء .

ويمكننا ان نكتشف فشل لورنس بمقارنة روايته مع رواية ويلز (تاريخ السيد بولي) . فويلز مهتم بالحرية ايضاً ، والمجتمع والعائلة هما بالنسبة له ايضاً رمزا العبودية . الا انه حين يتخلص السيد بولي من زوجته ودكانه الخاسرة يكتشف حياة غنائية في الريف ، في فندق بوتوبل ، اذ يعمل هنالك بمختلف الاعمال العادية . وليست هذه بفكرة ويلز للحرية النهائية طبعاً ، ولكنه يقنع القارىء بان السيد بولي قد حل مشكلته الخاصة به بشأن حريته . وحين يكتب لورنس عن الرجال والنساء الباحثين والباحثات عن الحرية فانه لايستطيع ان يقنع القارىء بانهم قد وجدوها . ونجد هارون سيل في (قضيب هارون) يشعر بعدم الرضى عن عائلته ويترك العائلة يوماً ما مثل السيد بولي ليعيش حياته الخاصة به . ولكن الكتاب ينحط الى مستوى السخرية من الانكليز حين يعيشون في الخارج ، ويقابل هارون (الكاتب الملهم) ليلي — وهو لورنس نفسه — الذي تتمثل فكرته في تخليص هارون من مشاكله في انه ينصح هارون بان يخضع لسيطرته تماماً فيرفض هذا ، وينتهي الكتاب بدون ان يحل شيء أو يتحقق تقدم في الرواية .

لقد كانت نشوة لورنس عادة هي في العلاقة الجنسية ، ولكن لورنس كان يعرف من التجربة الشخصية ان افضل الزيجات لا يمكن ان تكون فراشاً من الورود . ولذلك فحين تتحقق التجارب الجنسية التي تعطي الحرية تظل هنالك مجالات أخرى للصراع . ولم يكن في وسع لورنس ابداً ان يتصور الحرية ارتياحاً غنائياً مرحاً في فندق ريفي ، وانما كان مسافراً متشاجراً لا يرتاح .

ويتضح ذلك اكثر في القصة المطوّلة (الثعلب) وهي عن شابتين تديران مزرعة لتربية الدجاج، احداهما نحيفة ذات نظارات والثانية ضخمة حارة، بطيئة. وليس من الصعب علينا ان ندرك من يحب لورنس ومن يكره. ويأتي جندي شاب للعمل في المزرعة ويقع في غرام مارش الضخمة، ولكن بانفورد، الفتاة الاخرى تعارض هذه العلاقة، وفي نهاية القصة يقطع الجندي شجرة فتقع (عرضاً) على بانفورد وتقتلها. وهنا يجب ان يكون العاشقان سعيدين سعادة مثالية، ولكن لورنس لا يستطيع ان يكتب عن السعادة، فالعاشقان ما يزالان في صراع – صراع لورانس الجنسي المعتاد – في نهاية القصة. انهما يقرران ان يسافرا الى كندا حيث يعتقد الجندي بان كل شيء سيكون على ما يرام هنالك. وهو يقول: (آه لو نستطيع ان نسافر سريعاً) وهذه هي العبارة الاخيرة في القصة. ولكن القارىء يشعر بأن السفر الى كندا لن يقدم ولن يؤخر، ويعرف لورنس ذلك أيضاً.

وافضل قصصه القصيرة (الضابط البروسي) ترينا نفس هذا الضياع الحدقي. وفكرة القصة قريبة جداً من الناحية الاساسية من فكرة القصة التي يرويها سانين لسولو فايتشيك حول حادثة العراك مع الطالب – لا تقبل بالاهانة من شخص آخر وانما ردها مباشرة. فهنالك جندي شاب ضابطه هو رجل سادي تثيره ساديته القلقانية التي يشعر بها نحوه. ويعد الضابط سلسلة من الاهانات للشاب، ويشترك القارىء مع المؤلف في كره الضابط، ويأمل في ان الجندي سيثور على ذلك، ويفعل الجندي هذا اذ يخنق الضابط، ويحقق بذلك نوعاً من الحرية. ولكن ماذا بعد ذلك؟ ان لورنس يتخلى عن المسؤولية كالعادة، ويموت الجندي من العطش بعد ان يهرب الى الغابات.

ان المرء ليشعر احياناً بان لورنس يستحضر الموت لاخفاء فشله الفني. وهذه هي طريقة سهلة، طريقة محو مشاكل الشخصية من السبورة. وهو يقول في احدى قصائده:

«وكن، كن،
مشمساً لي،

وليس شخصية
مضجرة

وهو يحاول ان يستنبط كل انواع الطرق والوسائل التي تساعد شخوصه في النجاة من شخصياتها الملحة. ونجد في احدى حكاياته السخيفة ان امرأة توقع نفسها في ايدي قبيلة من الهنود الذين يجعلون منها ضحية، لمجرد انها تجد في اعتمادهم البدائي على الغريزة خلاصاً من شخصيتها. ونجد امرأة أخرى ان الاضطجاع في نور الشمس يوقظ فيها حياة الغرائز. ولورنس بصورة عامة لا يوافق على الحل الذي يعطيه وردزورث – المتمثل في دعة الطبيعة. ويظهر هذا في احدى قصصه الغريبة (الرجل الذي كان يحب الجُزُر). وكان المفروض ان عظة هذه الحكاية هي ان الانسان يجب ان يحاول الهرب من زملائه البشر الآخرين. فيشتري بطله ثلاث جزر واحدة بعد الأخرى، فالجزيرة الاولى هي اكبر مما ينبغي، وهو يضجر من التعقيدات والمشاكل التي تنشأ من الاحتفاظ بخدم ومن ضرورة إبقاء المكان نظيفاً صالحاً. والجزيرة الثانية اصغر من الاولى ولكنها ما تزال تشتمل على مشاكل كثيرة، فيشتري جزيرة ثالثة صغيرة هي مجرد صخرة في البحر عليها بيت كونكريتي يعيش فيه وحده، ولكنه سرعان ما يكتشف ان وجود الخراف يضايقه ايضاً فيأمر بإبعادها عن الجزيرة. ويحل الشتاء وتنتهي القصة بإستحضار رائع للصمت والثلج المتساقط على البحر الاسود. ويخبرنا لورنس بان بطله الكاره للمجتمع قد تحول الآن الى شخص غبي.

ولكن القصة لا تحقق الهدف الذي ينشده لورنس. ووصفه للجزيرة الثالثة هو افضل شاعرية وتأثيراً من كل شيء آخر كتبه، وسواء رضي ام لم يرض، فان التأثير الذي يخرج به القارىء من ذلك الوصف هو تأثير وردزورثي. وبدلاً من ان تكون القصة برهاناً ضد الوحدة والانعزال تتحول الى قصيدة للوحدة والانعزال. وهي تترك انطباعاً بان لورنس لم يدرس مصدراً مهماً من مصادر الحرية.

والوسيلة الرئيسية (الهرب من الشخصية) هي في الجنس طبعاً ، ويستخدم لورنس هذه الوسيلة بدون تمييز بين هذا الموقف او ذاك . فهو يطبق الجنس على يسوع كما يطبقه على السيدة تشاترلي . وتنكشف نقطة الضعف لدى لورنس في روايته القصيرة (الرجل الذي مات) . ونجد فيها ان يسوع يُبعث من الموت ويكتشف خطأ طريقته ولا جدوى ان يكون مصلحاً للعالم ، ويجد ما يريده في علاقة جنسية . فلورنس لا يعتقد بفكرة يسوع عن الحب الكوني ، وهذه هي رؤيا لا معنى لها عنده . ولذلك فيجب اصلاح يسوع وحمله على الاعتراف بان الحب الجنسي هو الحل النهائي للبشر وبانه لا يحق لاي انسان ان يكون اكثر من انسان . ولكن لورنس يكره يسوع الى درجة ان لا احد يمكن ان يصدق ما يقول . وحتى في نهاية الرواية ، حين يسرق يسوع قارباً ، يعلق لورنس قائلاً : « لقد كان الجذافان ما يزالان دافئين بحرارة أيدي العبيد الكريهة » .

وعنصر الاشمئزاز هذا مهم جداً في مؤلفات لورنس ، الا انه يكون من غير العدل التظاهر بوجوده دائماً. انه يتغلب عليه حين يكتب عن الريف الانكليزي ، او عن موطنه في نوتنكامشر . وقصة (الحب بين اكوام القش) هي من أبدع قصصه ، وفكرتها هي فكرة الحاجة المعتادة الى الحرية . فهنالك شقيقان من ابناء فلاح ، وهما واقعان معاً في غرام مديرة شؤون كنيسة القرية ولكنها تفضل الشقيق الاصغر ، وفي نفس الليلة التي ينام فيها الشقيق الاصغر معها بين اكوام القش ، ينام الشقيق الاكبر مع زوجة شحاذ محتال ويطلب منها ان تتزوجه . وفي نهاية القصة يتغلب لورنس على عجزه المعتاد عن النهاية المرضية ، بالعبارة المختصرة : « لقد حافظ جيفري وليديا على العهد ، كلٌ مع الآخر » وهذه العبارة ، وبالغرابة ، هي اشد اقناعاً من نهايات قصصه الاخرى . ويلوح ان لورنس في هذه القصة ، وفي رواية (الطاووس الابيض) الاسبق ، يتحرر من الاشمئزاز والحقد اللذين يشوهان مؤلفاته التالية .

ولكن لورنس لا يبرز من التحليل الاخير له كاتباً عظيماً ، فقد كان كرجل اصغر بكثير من ان يكون اداة ناجحة للرؤيا التي كانت تتملكه احياناً . وحين

يلوح ان كتاباته تكاد ترتفع الى الرؤيا العظيمة غير الشخصية يتدخل لورنس الصاخب التافه حاملاً معه شيئاً من شواغله العادية عن المركز الاجتماعي او النساء المثقفات ليشوه ذلك . ولقد كان لورنس فناناً سيئاً لاتسمو الكراهية عنده الى مستوى الكراهية لدى سويفت أو فولتير بحيث انها تُطهّر وتسمو .

ويذكرنا نقص الانفصال عنده بكاتب آخر قد لا تكتشف للوهلة الاولى رابطة تجمعه بلورنس ـ وهذا هو فردريك رولفه ، أو (البارون كورفو) . ومن المدهش ان لورنس كتب نقداً عن (هادريان السابع) لرولفه قائلاً : (رغم انها كافيار الا ان هذا الكافيار جاء على الاقل من بطن سمكة حية) . ونقص رولفه الوحيد ككاتب هو في حقده واشفاقه الذاتي اللذين يتدخلان دائماً . ويشتهر رولفه بوصفه السيء لشخوصه التي يكره معظمها ويلوح انه لا يدرك مدى الخطأ الفني الذي يرتكبه ، فحين يروي القصة شخص ثالث ، يغرق في اوصاف لا تصدر الا من راوية مباشر . وقد كان لورنس قادراً على التعاطف معه ، فقد وجد الاثنان صعوبة في كبح جماح استيائهما واشمئزازهما واخفاقها في القصص . فالحقد والاشباع الذاتي في (عشيق السيدة تشاترلي) لا يختلفان عن مثيليهما في (الرغبة في كل شيء) لرولفه .

ولكن الفرق ، طبعاً ، هو ان لورنس كان شاعراً ومتصوفاً اصيلاً ، في حين ان رولفه كان مجرد كاتب عاطفي . وقد كان لورنس جيكل وهايد معاً ، في حين ان فردريك رولفه كان هايد فقط .

لقد فات وقت اللوم الآن ، الا أنه يلوح لنا انه حين احدثت الأم ذلك الصبي الرقيق بيرت لورنس وشجعته على ان يكون متحكماً عصبياً ومغرقاً في الاشفاق الذاتي ، خسرت الكافة كاتباً عظيماً رؤيوياً يمكن ان يقارن بدوستويفسكي .

٥ . استنتاجات

حين يبحث المرء في قوة الدافع الجنسي واهميته لدى البشر فانه يرى لدهشته ان القلائل فقط من الكتاب (الرؤيويين) قد أكدوا على ذلك . وتكاد القائمة تنتهي ببليك والكتاب الاربعة الآخرين الذين تحدثنا عنهم في اول الفصل . ولعل سبب ذلك هو ان كاتب (الرؤيا) يبدأ بموقف رفض فيه العالم . انه يميل الى ان يكون (اللامنتمي) . والتجربة الجنسية تعتمد على توفر علاقة شخصية معقولة بالجنس الآخر . فاذا كان المرء منشغلاً بمسألة موت أمه ، مثل بو ، او اذا كان اشد خجلاً من ان يقترب من النساء ، مثل غوغول ، فان هذا لايؤدي طبعاً الى موقف ايجابي ، ان لم نقل الى موقف رؤيوي ، من الجنس . وقد كان بيلس احد الرؤيويين القلائل الذين توصلوا في النهاية الى اعتبار الجنس أهم دافع انساني ، قد استغرقه ذلك حياة كاملة من التوحيد الذاتي . واما الكتاب (الأصحاء) عن الجنس — رابليه وكازانوفا وروبرت برنز وستيغ — فهم اشد موضوعية من ان يهتموا باهداف الرؤيا . أما الرؤيوي الدنيوي فانه ظاهرة جديدة نوعاً ما ، ويلوح ان معظم رؤيويي الماضي الدينيين تقبلوا رأي القديس بولص القائل بان الجنس هو شر لا بد منه .

ومع ذلك فربما لعبت رؤيا فيدده كند ولورنس دوراً اهم في المستقبل . فالمحرمات الجنسية التي وجدت في القرن التاسع عشر تختفي الآن تباعاً ، ويلوح ان عدداً متزايداً من الكتاب صاروا يدركون الفراغ الذي يحل الآن في حياة الانسان التخيلية بسبب تدهور الدين . وكان من الممكن ان يكون لورنس مثل سويدنبرغ لو انه عاش قبل قرن من الزمان (كما فعل بلزاك) . وبعد قرن من الزمان قد يصبح الكاتب الميال الى الدين الصوفي لورنسياً بصورة اوتوماتيكية . ولم يتناول فيده كند ولورنس الا اطراف الدافع الجنسي ، فقد ذهب بليك الى ابعد مما ذهبا اليه . وقد يظهر كتاب في المستقبل يذهبون الى ابعد من ذلك

فيعتبرون الدافع الجنسي واحداً من اشد غوامض العالم واعظمها ومصدراً عظيماً لقوة الروح البشرية لم يستغل بعد . وتتنبأ مؤلفات شو بذلك ، وخاصة المسرحيتين الشوليتين (الانسان والسوبرمان) و (العودة الى ميثوشالح) . وفي القول الذي انطقته من شو على لسان حواء يرتبط الجنس بالخيال ارتباطاً مخصوصاً ، يوحد بينهما مفهوم النشوء .

وقد اتضح الآن ان الخيال لا يعمل في الفراغ ، وانما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدوافع السيكولوجية وبمشاكل الكتاب الفردية . وفي بعض الاحيان تكون هذه المشاكل شخصية تماماً ، ليس لها مغزى عام . ولكن ماذا عن المشاكل التعبير عنها بكلمات مثل (الحرية) و (النشوء) ، وما هي علاقتها بالخيال ؟

الفصل السابع

الحاجة إلى الاستقطاب

١ . الخيال والنشوء الفني

لابد لنا في هذه المرحلة من تعريف وظيفة الخيال بصورة أدق .

وكما قلت ، فان الخيال بمدلوله الاعتيادي يعني القوة على خلق صور لشيء ليس موجوداً بالفعل . واذا ركزت انتباهي جيداً ، فان في وسعي ان اخلق صورة لصديقي بل وهو يجلس في المقعد الخالي الموجود أمامي . ولو كنت اعيش حياة فاشلة غير سعيدة ، وانفق وقتي في استحضار الاحلام البطولية واوهام اليقظة ، مثل والتر ميتي الذي يحدثنا عنه ثربر ، فان النتيجة قد تكون انفصالاً عن (الواقع المألوف) ، وبقدر عرقلة هذا الانفصال لنشوئي الطبيعي ككائن اجتماعي ، يكون هذا الانفصال خطراً ، وقد يكون الحق مع الناقد الماركسي اذا قال عن ذلك إنه (انهزامية) .

ولكن الواضح هو ان وظيفة الخيال لا تنحصر في التعويض عن الفشل . و (الانهزامية) هي وصف دقيق حين لا تكون هنالك رابطة بين الصورة و (الحياة المألوفة) ، وحتى في ذلك فما يزال هنالك موضع النقاش حول ماهية هذه الرابطة . لان وظيفة الخيال بصورة اعتيادية هي انه ينظر الى المستقبل ليوسع الادراك الحالي . فقد يكون في وسع الخيال ان (يرى) في المستقبل البعيد حتى لا تعود هنالك اية رابطة بين رؤياه وبين حياة الشخص المألوفة . لقد كان هاينريخ شليمان تاجراً للبضاعة بالجملة ، وكان يحلم بحياته الماضية في ايام طروادة . وفي الاربعينات من عمره تخلى عن تجارته وذهب الى خرائب طروادة — واكتشف المدن التسع مدفونة واحدة فوق الاخرى . وهكذا

يلوح ان الطريقة الوحيدة التي تحكم بها بين شليان ووالترميتي هي في ان نطبق الاختبار العلمي التجريبي ، وهذا هو دائما اجراء ناقص .

واهم من ذلك هو اهمال التعاريف وبحث اعمال الخيال نفسها . ورغم ان القول بان الكثير من الخيال قد يؤدي الى عرقلة الشؤون العملية يمكن ان يكون صحيحاً ، الا ان عكس ذلك يمكن ان يكون صحيحاً ايضاً . وقد لاحظ الجميع تأثير الخيال على الجسم ، فقد تكون متعباً في المساء فتحاول ان تقرأ كتاباً فلسفياً او تحل لغزاً من الكلمات المتقاطعة ولكن عينيك ترفضان النظر الى ذلك الشيء مهما حاولت ان تبقى مستيقظاً ، وهكذا يغلب عليك النوم . اما اذا تناولت كتاباً يثير الخيال تدرك بعد ست ساعات ان الوقت يقترب من منتصف الليل ولكنك ما تزال ميالاً الى الاستمرار في القراءة . فالجسم قد يعارض الاستسلام ولكن الخيال يفتنه بسهولة ، وحين (يفتتن) الجسم بالخيال تزداد قابليته من جميع الوجوه .

ويلوح ان تفسير ذلك يكمن في ان الخيال هو مفجر الارادة . وهو حين يرتبط بهدف — يكمن في المستقبل طبعاً — يكون في وسعه ان يثير الارادة . وكلما ابتعد الهدف زادت قوة الخيال . والحاجة الى حل لغز الكلمات المتقاطعة هي حاجة مباشرة ، ومدلولاتها ضيقة جداً ، ولذلك فان ارتباطها بنشوء الفرد محدود جداً ايضاً .

فالخيال اذن هو ماكنة يجب ان تعمل بالوقود ، وهذا الوقود قد يكون اية طاقة مولدة بصورة طوعية : كالخوف أو الحب او الشهوة او الغيرة او العجب او الطموح . والفرق بين نوعيات الخيال هو الفرق بين الفنان العظيم والانسان العادي ، وهذا الفرق هو ان الفنان تعلم كيف يولد كميات كبيرة من الوقود ويستخدمها لتوجيه الخيال . واذا تصورت فقط ان صديقي بيل جالس في المقعد المقابل فانني استخدم الطاقة الاعتيادية المدركة التي في دماغي للاحتفاظ بالصورة . فاذا توقفت عن استخدام هذه الطاقة فان الصورة تختفي مباشرة لانها لا تملك حياة خاصة بها . واذا كنت فاشلاً جنسياً ، فقد يكون في وسعي

ان استدعي الى الذاكرة مشهداً شهوانيا فيه من الواقع ما يكفي ليثير الجنس عندي . والقصص التي تروي لنا كبح الرهبان لدافعهم الجنسي تكشف لنا عن ان التصورات الجنسية تملك قوة خارجة عن الارادة — الى درجة ان الكثيرين آمنوا بان العفاريت هي التي تغريهم بتقمصها اشكال النساء . وبهذه الطريقة ذاتها شكا كثير من الفنانين من ان شخصياتهم تطور لنفسها قوة ارادية خاصة بها (وابلغ مثال على ذلك قصة بيرانديللو — شخصية في ورطة) .

بل ان هنالك مثالاً افضل يتجلى في قصة شيلي التي تروى عادة في تفسير كيفية نشوء فكرة (فرانكنشتاين) ، فقد قرر شيلي وماري شيلي وبايرن وبوليدوري ان يكتبوا قصص الرعب . وكانت ماري هي الوحيدة التي فعلت ذلك ، وفي مساء يوم من الايام جلسوا يتباحثون في الاشباح ، وكان بايرن يردد بعض الابيات من (كرستابل) فصرخ شيلي وهرع خارجاً من البيت ، وقال بعد ذلك انه كان يحملق في ماري فتذكر قصة قديمة عن امرأة كانت لها عينان بدلاً من حلمتين في ثدييها ، وكان تصوره هذا من القوة بحيث انه اعتقد بان ذلك كان حقيقياً .

ولا حاجة بنا في كل هذه الحالات الى افتراض ان الخيال كان يأخذ شكلاً حياتياً خاصاً به ، الا ان الخيال المزود بوقود طاقة الخوف او الطاقة الجنسية قد يعمل بتركيز لا يعرفه الخيال الاعتيادي المدرك صانع التصورات . وسواق السيارات العتيقة الذين يبدلونها بسيارات جديدة سريعة يسجلون نفس الاحساس بان السيارة تخرج عن ارادتهم .

والحقيقة الاساسية التي لا يمكن ان تنكر بشأن الخيال هي ان هدفه هو تركيز حياة الانسان ، واذا تركت الحياة لنفسها فانها تسير سيراً روتينياً ثابتاً تماماً كما تميل القوى الطبيعية الى التوازن والتعادل وكما تصل الصخرة المتدحرجة الى مستقر لها . وفي سفرة طويلة بالقطار يشاهد المسافر أولاً المشهد العابر ويتأمل فيه ، ثم يبدأ بالمشاهدة السلبية . واخيراً يغفو وينام ما لم يحدث مؤثر جديد — فحتى الادراك السلبي يختفي . وهذه هي حالات الادراك الثلاث

مألوفة بالنسبة لنا جميعاً : ادراك الجسم الذي يبقى خلال النوم ، والادراك الاعتيادي الملاحظ ، والادراك المتأمل ، وهذا الادراك المتأمل يقترب من الخيال ، لانك قد تنسى ان تلاحظ وتغرق بدلاً من ذلك في التأمل ، وهذا هو نوع من الخيال ورقوده هو الفضول الذهني . ولكن الانسان يهدف الى الحصول على نوع رابع من الادراك هو اوسع من التأمل الاعتيادي . فالتأمل هو كالقطار الذي يسير على سكة ضيقة ثنائية القضبان ، ويجب ان يكون تأملاً في (شيء) وهذا الشيء هو التجربة المباشرة عادة ، وهكذا فان التأمل يسير على سكة من الماضي الى المستقبل .

ولكن النوع الرابع من الادراك يهدف الى نوع آخر من الامتداد ، الى بعد ثالث من الادراك المتعلق بازمان واماكن أخرى . واداته هي الذاكرة التي خزنت كل انواع المعرفة في خلايا الدماغ . وهذه المعرفة مبثة مما لم يغزها الادراك ، وقد يكون في وسعنا ان نقول ان كل دماغ بشري يحتوي على (المعرفة كلها) . لان الدماغ يملك بالاضافة الى ذكرياته المشاهدة قوى عقلية تستطيع ان تربط بين هذه الذكريات لتعطي قطعاً جديدة من المعرفة . وابسط توضيح لذلك موجود لدى افلاطون اذ يثبت سقراط ان عبداً جاهلاً بالمعرفة الهندسة وذلك باقناعه بحل مسألة هندسية باستخدام عقله .

ومع ذلك فانه ليكون أدق ان نقول ان كل دماغ يملك (قابلية) لكل المعرفة ، وليس ملكيتها . وتعليقات ويلز في بداية (تجربة في كتابة التاريخ الشخصي) شديدة العمق . واو سألنا لماذا يحلم البشر ويقضمون اظافرهم بدلاً من ان يحولوا انتباههم الى الداخل ويغيروا بعض ما لديهم من مخزون امكانية المعرفة الحائلة الى معرفة فعلية ، فالجواب يكون بأن البشر معتادون فقط على الاهتمام بالمعرفة التي يتطلبها بقاؤهم . ويقول ويلز بان نوعاً جديداً من الانسان يظهر الآن وهذا الانسان يريد بعداً ثالثاً من الادراك التخيلي من اجله هو وليس من اجل بقائه . وهذا النوع من الانسان ، كما يشير ويلز ، يتطلب الادراك التخيلي — كشكل متميز عن الادراك الملاحظ والادراك المتأمل .

وفي (ابواب الاحساس) يأتي الدوس هكسلي بحطم التوقعات عن مشاكل الادراك ، وهي جديرة بالبحث هنا . فاحدى المشاكل التي واجهت كل من يسأل : (لماذا) ينحبس البشر في عالمهم الحاضر المجبر على البعدين ؟ ومع كل هذه الثروات الهائلة الكامنة في الدماغ البشري ، ومع كل هذه القابلية الهائلة للاستمتاع في الجسم البشري ، لماذا نجد الرجال العظام انفسهم يمشون على اليأس لانهم لا يشبهون الانسان الاله ؟ ونحن حين نقرأ لويلز مثلاً نغرق في دوامة تخيلية عقلية ذات طاقة بعيدة من التصديق ، ولكننا حين نلتفت الى حياته نرى رجلاً قصيراً بدينياً ذا لهجة عامية وعادات خاصة تافهة . ترى لماذا تغرق العظام انفسهم في كل هذه العادية ؟ قد يفسر الكاثوليكي ذلك بالاشارة الى الخطيئة الاولى ، ويعني بذلك ان الانسان منذ سقوط آدم يعاني من حكم بالسجن ولا يتوقع المحكومون امتيازات كثيرة . وهنالك آخرون يشعرون بان هذا الرأي — حتى ولو كان يشتمل على الخلاص ايضاً — هو رأي متشائم . فقد يكون الانسان في سجن ولكن أعطي ايضاً حلقة كبيرة من المفاتيح وعدداً من الاختيارات . وقد كان هنالك عصر كان المفكرون فيه يشعرون على اساس انه من الكفر ان ينظر الانسان الى الله واسراره . ومنذ ذلك الحين تقدم الانسان في نواح كثيرة وزادت قوة مركزه كثيراً وليست هنالك اية علامة تشير الى ان الله وضع اية حدود في طريقه . بالعكس ، ان العالم والسيكولوجي والفنان الذين يخلقون حلولاً جديدة للادراك قد يشعرون شعوراً قوياً بانهم يخدمون (قوة عليا) . ومع ذلك ، فبرغم كون كل شيء واقفاً الى جانب الانسان ، يلوح هو حبيس التفاهة والحقارة ، كما لو انه كان يملك عطلة كهربائية هائلة ورفض ان تولد اكثر من قوة بسيطة تافهة .

ولدى الدوس هكسلي مقترحات هامة في هذا الصدد . فتأثير تناول مادة المسكالين جعل الحطة تعمل بكامل قوتها القدرة محدودة قصيرة ، فيتوسع الادراك ويلوح العالم اجمل واشد حقيقية مما يراه الانسان عادة . ولكن هذا الادراك الواسع يصطحب معه كسلاً بعيداً وخمولاً هائلاً ، فهو لا يشعر باية رغبة

لعمل اي شيء غير التأمل في هذا العالم المادي الجميل .

ويمكننا ان نقول بان مادة المسكالــين اثرت على مدركات واحاسيس هكسلي ولم تؤثر على خياله ، ولكــن هذا أمر تكذبه كتــابات هكسلي : (يواجهني كرسي يلوح كيوم الحساب الاخير – او على وجه الدقة ، أجــد نفسي في مواجهة يوم الحساب الأخير الذي ادركت .... بعد زمن طويــل ، انه كرسي ...) فهذا الاحساس الموسع بمغزى الاشياء هو بُعــد الادراك الثالث .

ويقتطف هكسلي بعد ذلك فكرة برغسون القائلة بأن : وظيفة الدمــاغ والجهاز العصبي والحواس هي ... (مصفية) وليست مولدة ، فكل شخص قادر في كل لحظة على تذكر كل ما كان قد حصل له وعلى تصور كل شيء يحدث في الكون ، ووظيفة الدماغ والجهاز العصبي هي حمايتنا من ربكة وغلبــة هذه المعرفة الهائلة التي لا يفيــدنا معظمها ولا يتعلق بنا ، وذلك يغلق كل ما يمكننا ان نتصوره ونحسه ... ولكن هدف البشر هو البقاء وهذا الادراك الكوني لا يساعد على البقاء ، ولهذا فان الدماغ يحتوي على صمام مقفــل لحمايتنا من الادراك الزائد .

ويلوح هــذا جواباً طيباً على مسألة محدودية الادراك البشري ، فطاقة الانسان يجب ان تستخدم للبقاء وللاغراض العمليــة ، وقــد يمتلك الانسان الادوات التي تجعل منه الهاً ، ولكنه لا يملك الطاقة التي يستطيــع بها ان يستفيد من الادوات .

وفي هذه المرحلة علينا ان نضيف ان صورة الخيال باعتباره (ماكنــة) ليست بالصورة الدقيقــة تماماً . فاعمال الخيال لا تشبه اعمال الماكنة البسيطة ، وهنالك احوال يكــون فيها الاحساس باعمال الخيال اشبه بتفخ سلسلة من المناطيد لرفع شيء ثقيل ، وتنتفخ المناطيد واحداً بعد الآخر ويربط كل واحد منها الجسم وتبــدأ اخيراً برفع الجسم ببطء عن الارض . فهنالــك احساس ثابت بالقوة التي تمــلأ مختلف الفجوات ، كفتح التيار الكهربائي فتمتليء

غرف عديدة بالنور . وهكـذا [illegible] الاثارة [illegible] غير محدودة .

وتعريف الخيال – باعتباره البعد الثالث للادراك – يلوح اوسع من التعريف (الانهزامي) . فالخيال ، كوة العقل ، هو (امتداد) لقوة البقاء . وجميــع الحيوانات تحتــاج الى العقل لتبقى ، ولكن الحيوانات لا تحتاج الى المنطق الرمزي مثلاً ولا الى نظرية الكم . وان اعادة خلق الماضي ، التي انفق بروست من اجل تحقيقها عشرين سنة من حياته ، ما هي الا ترف ، ومع ذلك فلا شك في ان بروست كان سيتفق مع ويلز في انه : لولا هذا الترف لما وافق على البقاء على قيد الحياة .

ولسوء الحظ كانت مدارك بروست للماضي قصيرة وغير دائمة . وكان عليه ان ينفق عدة سنوات في استعادة متفحصة للماضي وفق اسلوب منظم ، ليحصل على بضع لحظات يعيش فيها الماضي في نفسه . وبدلاً من ذلك البعــد الثالث للادراك ، الذي كان يسعى اليــه ، كان عليه ان يقبل بالبعد الثاني – السكة الممتدة من الماضي الى المستقبل .

ومع ذلك فان البشر يملكون ذكريات هائلة . وهنالك حيوانات كثــيرة لا تملك اية ذاكرة ولا اية استمرارية على المستوى الادراكي . وهنالك ايضاً مخلوقات حية – ابسط الكائنات العضوية الحيــة وعالم النبات – التي لا تمتلك حتى ولا (البعد الأول) للادراك – اي الادراك الموجود في الحاضر . وهي تعيش في العالم غير البعدي للحياة غير المدركة .

ويقودنا هذا الى الاعتقاد الذي يتصف على الاقل بفضيلة توحيد نظريــة الخيال . وقد لمّح ويلز الى شكه بأن (الخياليين) هم نوع جديد ، او انهم على الاقل تطور هام في النوع القديم ، هو باهميــة ظهور الحيوانات البرمائية الاول من الاسماك التي سبقتها . ترى أليس مــن الممكن ان يكون اشخاص مثــل بروست وويلز واقفين على عتبة مرحلة جديدة في النشوء البشري ؟ لا يمكن ان يكون هنالك أي شك في ان الخيال هو مرادف للحرية – كـترادف (الهولم

المطلق) و (الرواج) . والخيال هو محاولة الانسان الخروج من سجن الجسم وامتلاك امتداد وراء الحاضر . الا انه اذا كانت الخيال يظل بدون معنى ما لم يعرّف بالحرية ؛ فان الحرية تظل بلا معنى ما لم تعرّف بالنشوء . وقد ننظر الى الحرية في ظروف الالم أو الاضطهاد على انها حالة مرغوبة كالتنفس ، ولكننا حالما نكف عن قياس الحرية بهذه الطريقة السلبية تصبح من مسائل النشوء . والحرية اما ان تكون حرية (من) شيء أو حرية (من اجل) شيء ؛ لانها لا يمكن ان توجد وحدها .

ولا يمكن ان يكون هنالك اي شك ايضاً في ان فكرة النشوء العامة ترتبط دائماً بالخيال ، فاي شخص تصور في دخيلته بناء كبيراً او عملاً فنياً واسعاً يدرك مفهوم الحرية التي يصاحب الخطط الضخمة . وهل يمكننا ان نشك في ان احدى الساعات العظيمة في حياة زولا كانت الساعة التي تصور فيها مؤلفاته ؟ او التي جرب فيها نيوتن اعظم الغبطة حين بدأت شظايا المعلومات الرياضية والفيزيائية تتجمع وتتماسك في (الاصول) ؟ . فهذه الفعالية التخطيطية في اعداد العمل الضخم ليست بذاتها ممارسة للخيال ، وانما هي اعداد واستعداد لفترة طويلة بعيداً عن الواقع الفوضى المتمثل في الحاضر ، ولذلك فهي ممارسة الدخول في حقل جديد من الادراك .

لقد اعتقد اتباع فلوبير بأن (الفنان) لا يهتم (بالمعتقدات) والافكار العامة ، وقد آمن كتاب متباينون من امثال موباسان وهنري جيمس وجورج مور وجيمس جويس بهذا أيضاً . صحيح ان هؤلاء الكتاب لم يصروا الى ان الفنان يجب الا يملك [illegible] وانما اعتقدوا بان الحياة يمكن ان توفر الاتجاه الذي يحتاج اليه الفنان . وقد نشأت المناقشة القديمة بين هنري جيمس وهـ . ج ويلز بنتيجة نشر كتاب ويلز الساخر (بون) وقد وصف فنسنت بروم هذه المناقشة في كتابه (ست دراسات في الخصام) ويمكننا ان نجد وصفاً مختصراً لها في (اعداء الامل) لسيريل كونولي . ونجد في ذلك ان اجوبة جيمس هي في اغلب الاحيان افضل من هجوم ويلز . وقد افترض جيمس

قائلاً ان كل ما يحتاج اليه الفنان هو (شهوة الحياة) . وتكشف (يقظة فينغان) عن افلاس هذا الاعتقاد فهي عثرة بالفضول التاريخي وحب الاستطلاع الفلسفي والبشري ، وهي مشهد مقدس (للحياة) ومجموعة من المواد الضرورية في اية رواية عظيمة ، ولكنها لا تفلح في ان تكون كذلك ابداً . (فشهوة الحياة) هي كالحرية ، لا تستطيع ان توجد بدون اتجاه ، وعلينا ان نلاحظ ان جويس وموباسان وجيمس برزوا جميعاً من مراهقة كالسجن مزودين بشهوة عصبية (للحياة) والحرية ، وكالسجناء ايضاً ، مالوا الى الاعتقاد بان (الحياة) والحرية يمكن ان تمنحنا وجودها الثابت المستقل . ونستطيع ان نرى نتائج هذا الاعتقاد في مؤلفاتهم الاخيرة . ففكرة جيمس المتخذة هي مأساة (شهوة الحياة) غير الموجهة ، واما في رواياته الاولى مثل (رودريك هدسن) و (صورة سيدة) فانه يرينا شباناً ذوي متعة وحماسة في العيش ولكنهم لا يملكون اية فكرة عما يمكنهم ان يفعلوا بكل ذلك ، وهو في كتابه الثاني ذاك يظهر نفس الحاجة الى النشوء ، ولكنها عاجزة عن التعبير عن نفسها باللغة التي تصبح مملة مثقلة . ولا تختلف حال جويس عن ذلك ، وقد تحدثت ايضاً عن فشل موباسان في النمو والتطور . والمسألة عند هؤلاء الكتاب هي انه لا يستطيع المرء ان يتصور كيف كان في وسعهم الاستمرار في التأليف اذا كانوا قد عاشوا حقاً ، فقد استنفدت (لااخلاقيتهم) امكانية التطور في حقل الافكار . ولكن الحاجة الى التطور تشغل بال الفنان ، ويحدث هذا بسهولة للكاتب الذي يعبر عن الافكار تعبيراً طبيعياً — مثل مان ودستويفسكي وويلز وشو . ويقنع فنانون آخرون بتصوير تطورهم الشخصي في مؤلفاتهم — ويكون هذا عادة زيادة في الطراوة والنضج (مثل شكسبير) أو بالانحدار (مثل موباسان وفتز جيرالد) . وهذا النوع من الفنانين يميل الى النظر الى مؤلفاته نظرة عابرة ويركز على الحياة . ولكن الفنان الجاد الذي يصارع في سبيل النشوء والتطور ويحاول في ذلك ان يتجنب الافكار والمعتقدات ، يضطر عادة للنهاج لاسلوبه بان يتحمل كل عبء نفسه من اجل التعقيد النشوئي ،

وقد كان لجويس وجيمس وميريديث معجبوهم المتحمسون ، ولكن هنالك ما يدعو الى الاعتقاد بان الاجيال التالية تشعر بانه ليس هنالك لب في الجوزة يبرر مجهود كسر قشرتها .

والاستنتاج الذي أخرج به من ذلك هو ان التطور الفني يتعلق (بالانشغال النشوئي) ، فلا يستطيع فنان ان يتطور بدون ان يزيد من معرفته الذاتية ، ولكن المعرفة الذاتية تشترط انشغالاً بمعنى الحياة البشرية ومصير الانسان واية مجموعة من المعتقدات قد تكون حجر عثرة في طريق النشوء ، ولكنها لا تعرقله بقدر ما يفعل ذلك رفض بيكت ان يفكر اطلاقاً . ويقول شو ان جميع البشر الاذكياء يجب ان يكونوا مشغلي الذهن اما بالدين او السياسة او الجنس (ويلوح انه يرجع سبب مأساة ت . ي . لورنس الى رفضه التفكير في اي واحد منها) . ويصعب علينا ان نرى املاً للفنان في تحقيق اية درجة من المعرفة الذاتية اذا لم يكن منشغلاً انشغالاً عميقاً بواحد منها على الاقل .

٢ . (الوهم) و (الواقع)

لقد تكلمت في هذا الكتاب عن (الواقع) بين اقواس واعني بذلك (الواقع المألوف) وليس واقع المتصوفة ، او واقع كانط المفهوم . ولكن الواضح ان استعمال الكلمة بهذا المعنى مشكوك فيه تماماً كوصفك احداً بانه واسع الخيال بينما انت تعني انه كاذب .

ان هذه الكلمات الاساسية : الواقع ، والوهم ، والخيال ، تحتاج الى تعريف دقيق ، فنحن نستخدمها بغموض ، ولكن معناها (يلوح) راسخاً ويلوح ان هذا هو الذي يبرز الغموض . واذا قلنا ان صاحب دكان صغيرة غير ناجح لأنه فقد صلته بالواقع فان المعنى واضح ، فنحن نتحدث عن الحقائق التجارية وسيكولوجية الزبون الحديث . واذا قلنا ان شخصاً غير ناجح في الحب لأن لديه اوهاماً كثيرة عن النساء فالمعنى واضح ايضاً ، فالواقع هنا هو معرفة

سيكولوجية المرأة ، ولكن (الواقع) في هذين المثالين يرتبط بغرض معرّف محدود هو اما بيع البضائع او جعل امرأة او جعل النساء سعيدات . ولكن انظر الى تعليق راماكريشنا الذي يدلي به لتلاميذه وحوارييه : ان افضل طريقة للتغلب على الوهم الجنسي هي اعتبار النساء (في الواقع) مصنوعات من اشياء كريهة كالدم والعظام والخلايا . فهل ان هذا هو واقع النساء ؟ طبعاً لا !

ويوضح كونتشاروف الصراع بين هذه المفاهيم العامة للوهم ، والواقع في روايته المبكرة المتعة (القصة المعتادة) حيث يحضر شاب مثالي الى بطرسبرغ بحثاً عن الثروة والمستقبل ، ولكنه يواجه سلسلة من الفشل . وتتعارض شخصية الشاب المثالي مع شخصية عمه الذي هو واقعي مادي والذي يطلب منه ان يترك الشعر ويركز على النجاح . وترى مثالية الشاب في ميله الى الوقوع في الحب عدة مرات ، وغرامياته هذه غير سعيدة ، الا انه حين يقع في غرام ارملة جميلة مثالية مثله ويصبحان من العشاق ، يتمتعان بفترة طويلة من السعادة ، ثم يكتشف ان حديثها الدائم عن الشعر والروح يضجره ويسئمه فيتركها ويعود الى الريف محطماً بسبب اصطدامه عدة مرات (بالواقع) ، الا انه يعود بعد ذلك الى بطرسبرغ ويتزوج امرأة من اجل مالها وينجح نجاحاً تجارياً . ويركز كونتشاروف على ان الشاب (الناجح) هو اقل شأناً وامتاعاً من الشاب المثالي ، ويشير ايضاً الى ان زوجة العم الواقعي العملي غير قانعة بزواجها ابداً . ورواية كونتشاروف هذه هي توضيح عملي لمعنى (الوهم) و (الواقع) كما نستخدمها في الحياة بصورة اعتيادية ، وهما معنيان ناقصان . ويقول كونتشاروف ان افضل انسان هو من يجمع بين صفات العم وابن اخيه ، فالمثالية لاتعني العجز بالضرورة .

وصعوبة التمييز بين (الوهم) و (الواقع) تتجلى بصورة اوضح عند بحث طبيعة العلاقات الجنسية ، فيعلق فلوبير باشمئزاز قائلاً ان زوج ايما بوفاري سرعان ما يتناول الجنس وكأنه حلوى بعد طعام العشاء ، وطبقاً للتفسير

المعتاد فإن شارل بوفاري كان واقعاً في قبضة الاوهام الجنسية حين بدأ بغازلة ايما ثم اكتشف سريعاً ان (واقع) الجنس هو شيء اقل اثارة ، ومأساة ايما هي في عدم استطاعتها قبول (الواقع) وفي حاجتها الى العيش في الخيال . ولكن هل ان السأم مرادف للواقع ؟ ان ما يسمى (الاوهام الجنسية) هو جزء من شهية الانسان التشوئية والاثارة الجنسية هي الجوع الغريزي الى زيادة تعقيد الحياة وتركيزها . وحين يرى شارل بوفاري ايما للمرة الاولى فانه يكون مدركاً لها ادراكاً باهتاً باعتبارها تمثل النساء بأجمعهن ، اي انه يدرك مضامين انوثتها واشتراكها في العملية التشوئية ، واذا كانت المعرفة الدقيقة لشخصيتها ولجسدها تدمر هذا الادراك الغريزي فانه لا يكون قد اتجه نحو الواقع وانما بعيداً عنه .

ومن الطبيعي ان يضمحل هذا الادراك الاوسع ليفسح المجال لادراك اضيق واشد ظهوراً ، ومن الطبيعي ايضاً ان تحتاج ايما الى مزيد من الحب وتحاول استعادة ادراكها الواسع ، ويلوح ان الكثيرين من الناس الخياليين يحتاجون الى مزيد من التجارب الجنسية بسبب هذا (ويعتبر هـ . ج . ويلز مثالاً على ذلك) ولكن الحاجة الى مزيد من التجارب هي بذاتها فشل خيال ، والاعتراف بهذا يمثل اتجاهاً نحو تعريف اوضح للخيال وادراكاً لكون العلاقة بين الخيال والتجربة مماثلة للعلاقة بين المنطق و (الحقائق) . وقد بيّن سقراط ان العبد يملك (الحقائق) الضرورية لفهم نظرية فيثاغورس الا انه لم يستعمل قابليته المنطقية لذلك . ولا بد ان يكون هـ . ج . ويلز قد امتلك التجربة الضرورية لفهم النساء فهماً عميقاً ولكنه فشل في الربط بين تلك التجربة وبين خياله .

ولغرض التعريف يمكننا ان نسمي دنيا الرياضيات (الحقـــل المنطقي) ، فالرياضي المجرب يدرك مختلف (حقائق) هذا الحقل ويتعلم كيف يربط بعضها ببعض . وبنفس الطريقة يتطلب الناقد الادبي معرفة (الحقائق) مختلفة في الحقل الادبي وقابلية الربط بينها لاكتشاف العلاقات بينها . وقابلية ربط هذه الحقائق لا تختلف عن القابلية المنطقية رغم انها تحتوي على عنصر من (الشعور) اكبر

من العنصر الذي تحتوي عليه القابلية التي تتطلبها الرياضيات الا اننا حين نأتي الى حقل التجربة نجد ان (القابلية المنطقية) لا تكون الأداة المناسبة للربط بين (الحقائق) . فالحقائق هنا تكون اشد تعقيداً من ان يكون في الوسع تعريفها كقطع الشطرنج . وقد يقول ساخر مثـــلاً : (النساء جميعهن متشابهات) ، ولكن المرء يجب ان يسأله حالاً : (ماذا تعني ـ بالنساء ـ وماذا تعني بكلمة ـ متشابهات ؟) وقد اظهرت الرياضيات الحديثة ان فرضيات الرياضيات والاسس التي تقوم عليها ليست بالثبات والتماسك والوضوح الذي ظن اقليدس وارخميدس انها عليها . ولكن (أسس) اية عبارة عامة عن التجربة هي اشد غموضاً ، وكما ان ١ + ١ = ٢ سواء كنا نفهم قواعد الرياضيات ام لا ، فنحن ايضاً قادرون على تطبيق القواعد العامة على تجربتنا الاعتيادية حتى ولو لم نكن نفهم قواعد الحياة . غير ان المحاولات الرامية للتوصل الى عموميات عن التجربة هي أشد خداعاً من المحاولات الرامية الى التعميم عـــن الارقام ـ او الكتب والمؤلفين ـ والقابلية المنطقية الاعتيادية هي ذات قيمة محدودة جـداً . والقدرة على التوصل الى عموميات دقيقة عن (حقل التجربة) تعتمد على قابلية يمكننا ان نسميهـــا (فطرة) ولكننا نستطيـع ان نعطيها تسمية ادق هي الخيال .

وقد نحتاج الى مثال لتوضيح ذلك . فشاب كونتشاروف المثالي يميـــل الى الوقوع في الحب مع اية فتاة جميلة ، وقد اختفى هذا الميل اخيراً بتأثير الكثير من التجارب ، ولكن كل ما فعلته التجربة هو انها عززت الخيال بحيث انه صار في وسعه ان يتنبأ بحدوث نفس التجربة تنبؤاً صادقاً . ولهذا فلن يكون في وسع الانسان ان يقول : (انني اعرف جيداً ماذا سيعني اغواء هذه الفتاة الجميـــلة الغبية) وحسب وانما سيكون في وسعه ايضاً ان يخلق التجربة كلها مقدماً .

ويمكن ان تسمى هذه القابلية (التخيل) ، ولكنها يمكن ان تسمى ايضاً ، قبضة على الواقع .

فالخيال هو اذن اداة أخرى للعقل البشري كالمنطق ، وغرضه هو ان يعمل

مع المنطق العقلي لربط (حقائق) التجربة ولا يمكن ان يكون بديلاً اصيلاً للتجربة بالطبع . فلا تكفي اية كمية من الخيال ـ حتى اذا دعمتها المطالعة ـ لاعطاء احد الشبان نفس التجربة التي يجدها في اول غرامياته . ولكن الحياة تنشأ وتتطور بتطوير (طرق مختصرة) . وقد توصل الانسان الى المدنية باستبدال التجارب الحقيقية بالرموز التي هي الكلمات ، ثم بتعلمه كيفية استبدال مجموعات كاملة من الرموز والعلاقات بينها بالقواعد . ويلوح ان (العصابية الحديثة) ترجع الى ميل للتخلي عن الارتباط بالواقع الكامن وراء القاعدة . ومع ذلك فان عملية وضع القواعد هي ضرورية لا غنى عنها .

٣ . الخلاصة

من الضروري هنا ان نحاول وضع عبارات عامة عن هدف ووسائل الادب ، ويشتمل هذا على تلخيص النقاش الذي ورد في الفصول السابقة .

اننا نحكم على الادب باللذة التي يعطيها ، ورغم ان هذه اللذة يمكن ان تفسر دائماً الا انها لا يمكن ان تعرّف تعريفاً نهائياً . فنحن نستطيع ان نستمتع بمؤلفات جين اوستن بسبب مسرحها ولان مؤلفاتها (منظمة) وواضحة المعالم . ولكن هذا لا يمثل حتى ولا بداية في شرح فتنتها ونبوغها ، فان جين اوستن لا (تقول) أي شيء مهم ولا تعبر عن اي افكار عظيمة . ولذلك فان نقاد الادب يستطيعون فقط ان يحاولوا التعبير عن لذتهم في قراءة مؤلفاتها آملين الهام قرائهم بهذه اللذة . وهكذا فان النقد الادبي لا يشبه نقد عالم لنظرية عالم آخر لانه لا يستند على قواعد وأسس واضحة المعالم والتعاريف .

ولكن هنالك نقداً ادبياً آخر يهتم اكثر بالافكار ، فمعظم قراء دوستويفسكي يتفقون على ان (بيت الموتى) تمثل دوستويفسكي (النقي) اكثر مما تمثله (الاخوة كرامازوف) لانها مملوءة بتلك الحيوية التي لا تعريف لها الجياشة من

سجين شاب نابغة اكتشف الآن طبيعة نبوغه ولذلك فان تلك الرواية تحفل بالدفء والحياة . ولكن احداً لا يستطيع ان يدعي بان (بيت الموتى) هي اعظم من (الاخوة كرامازوف) فرغم ان الرواية الاخيرة تفتقر الى الثقة بالنفس التي نجدها في الأولى الا ان مفاهيمها اعظم من مفاهيم الأولى . ان رواية (بيت الموتى) هي كالبيت الصغير المبني جيداً ، واما (كارامازوف) فهي كالقصر الضخم نصف المبني ، المبني بصورة سيئة . فاذا قلنا ان الثانية هي اعظم فاننا نقر بأن المقاييس الادبية ليست كل شيء ، لأن عظمة افكار (كارامازوف) تبرر التأليف السيء اللامكترث والبناء الضعيف والطول الممل الذي تحفل به .

واذا طبقنا المقاييس التي استخدمناها مع دوستويفسكي على الادب بصورة عامة فاننا سننبذ معظم الادب ، لأن افكار المصير البشري لا يمكن ان تدخل في روايات مثل (ايما) و (ذكريات الكتبة) و (حكاية الزوجات العجائز) . ويجب ان نحكم على هذه الكتب بما فيها من حيوية هائلة ، بالعطر الذي يفوح منها وليس بافكارها .

ولكن هذا المفهوم (النقد الادبي) أدى الى المشاكل التي تحدثت عنها في بداية هذا الكتاب . وقد تطور نوع من الصوفية الادبية لانه لا يمكن الحكم على اي عمل ادبي بما فيه من الافكار . ان الادب لا يحتاج الى الافكار العامة وانما هو صب للكلمات على الورق بأمل السيطرة على (العطر) الغامض الذي يمتاز به الادب الحقيقي . واذا لاح احد الكتاب غير مفهوم فقد يكون ذلك لأن هذه الميول الصوفية تفرض شكلاً جديداً . واذا كانت صفحات كاملة من مؤلفات بيكت وكيرواك ووروب غرييه تلوح غير مفهومة فان مسؤولية الناقد الادبي هي في ان يدرسها الى ان يجعلها (مفهومة التعبير) وينقل بعد ذلك هذا الفهم الى جمهوره . والموقف التحليلي الأشد يهمل القاعدة الاساسية في النقد الادبي ـ ان معنى النتاج لا يمكن ان يفسر الا في النتاج نفسه .

ولكن هل صحيح انه ليس للادب هدف عام ؟ (اذا) كان ذلك صحيحاً

فان احداً لا يملك الحق في الحكم عـــلى كتاب لا يستحق القراءة ، وللمؤلف الحق في ان يجيب قائلاً ان الفنانين يجب الا يسيروا معاً نحو هدف واحد .

الا اننا نرى ضرورة الآن لمحاولة التوصل الى تحليل اوسع للادب والخيال . صحيح ان البشر يعيشون من يوم لآخر ويقومون بمحاولات قليلة للتوصـــل الى تقييم عام لقيمة كفاحهم ، وهذا هو لأن حوادث الحياة العادية اليومية تستغرق معظم انتباههم وبسبب (الصمام) الموجود في الدماغ البشري والذي يحدد ادراك الانسان بالحاضر . ولكن الانسان لا يكف مطلقاً عن ادراك ضغوط (مقبلات) الحياة و (مدبراتها) ، فيحاول ان يؤسس حياته على اساس متوازن للتوصـــل الى قاعدة معتادة يستطيـــع بها ان يقيس الحظ . وكل لحظة من كل يوم تتطلب شيئاً من طاقته ، اي من مفهومه للقيم (لان عليه ان يقيس ويحكم هل انها تستحق استنفاد طاقته) . وهنالك لمواجهة القلق والحيرة لذائذ مختلفة وراحات كثيرة . فالانسان روحياً هو مثانة تطفو تحت الماء وتستجيب لكل الضغوط المنصبة عليها متوسعة او منقبضة طبقاً لاحكام القيم التي يجب ان يصدرهـــا في كل لحظة .

وللادب كله صفة واحدة مشتركة ـ انه يحاول ان يخرج عائـــداً من قبض الحاضر لوضع تعميات أوسع عن (الحياة) وقد يخرج من حياة الافراد ليبرز مقطعاً واسعاً من الوجود البشري يتمثل في عدد من النـــــاس الذين يتعذبون ويحيون ويموتون كما هو الامر في (الحرب والسلم) او في روايات كازانتزاكيس ، وقد يفعل الشيء نفسه بطريقة اقل طموحاً ، كما هو الامر في (حكاية الزوجات العجائز) او مسرحية بريستلي (الزمن وآل كونواي) . وقد يصف حيـــاة ومشاكل فرد واحـــد فقط كما هو الامر في (فلهلم مايستر) وفي (هاينريخ لكيلر و (رودريك هدسن) لجيمس . واخيراً ، فقد يتخذ موقفاً منفصـــلاً شديد الاهتمام كما هو الامر في مؤلفات ترولوب وجين اوستن ، مـــع وجود افتراض كامن يقول بانه ليس هنالك ما يتعلق بالحكم على الحياة بصورة عامة ، وانما يتقبل مطامح وغراميات الشخصية المركزية باعتبار ان ذلك يكفي سبباً

مبرراً لتأليف الكتاب .

الا انه حتى في حالة هذا النوع الأخير توجد هنالك ايضاً احكام تقييمية معينة للحياة ، ولا يستطيع احد ان يقول ان ترولوب هو متشائم رومانتيكي رغم انه لا يوجد كاتب آخر يستطيع مثله ان يتخلى عن الاهتمام بالمصير البشري ، وهنالك موقف من (القبول) لا يمكن تكراره في مؤلفاتـــه حتى لو لم يكن لديه شيء من ادراك الخير والشر . وليس هنالك اي مؤلف ، مهما كان محدوداً ، يخلو من بعض الاحكام التقييمية للحياة والمصير البشري .

وانني لأقول بان هذه الاحكام التقييمية هي مصادر الخيال الاساسية ، وهي في الحقيقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالخيال بحيث انهـــا يمكن ان تستخدم مرادفاً له . ونحن نستطيع ان نسأل السؤال التالي عن كل نتاج فني : اي عـــالم سيكون هذا العالم لو كانت حوادث هذا الكتاب حوادث نموذجية مـــأخوذة منه ؟ و (العالم) هنا لا يعني نظام الطبيعة المادي وحسب وانما يعني ايضاً علاقة الانسان و (المصير البشري) بالطبيعة . ولو سألنا هـــذا السؤال عن معظم قصص الشر فوق الطبيعي فسيكون الجواب بان الانسان هو مخلوق صغير ضعيف ضائع في كون مرعب مخيف ، وعلاقته بهذا الكون هي أساساً علاقـــة الطفل بالكبير ـ علاقة الاعتماد والحاجة والاعتراف بالتفوق . ويبتعد هـــذا الموقف عن المفهوم الباسكالي للرهبة والرعب في وجه الكون ، بل انه ضد ذلك وقد كان في وسع باسكال ، كغيره من (المفكرين الاحرار) في القرن التاسع عشر ان يقول مع بطل اليوت : (ليس لدي اشباح) . ورغم ان باسكـــال لا يزيد على بعوضة في كون مخيف ، الا انه ناضج ، مدرك لمسؤوليته ، تحيط به هالة غريبة من الاحترام بسبب جهـــله ، فالانسان الباسكالي (والنيتشي والدوستويفسكي) هو اقرب الى الآلهـــة ، ولذلك فهو اشد ادراكاً للعنصر الالهي في ذاته والقريب من الشيطان . و (الانسان) في حكايات الرعب فوق الطبيعي ـ سواء كان ذلك في مؤلفـــات م . ر . جيمس او تولكين او برام ستوكر ـ يعد حالة من عالم الارواح الشريرة في العائلة البورجوازية ؛ وقـــد

لا يكون مركزه في الكون عظيماً الا انه موقف مأمون على الاقل .

والانسان في معظم القصص العلمي ما يزال الطفل التافه والمخلوق العادي الذي نجده في قصة الاشباح ، ما عدا ان خالقيه بدأوا يتخذون الآن موقفاً اشد تفاؤلاً بقابلياته . والانسان الشجاع في قصة الاشباح ، الذي تدفعه هذه الشجاعة الى اكتشاف المجهول غالباً ما يصاب بالجنون أو يواجه نهاية فظيعة . اما في القصص العلمي فانه غالباً ما يعود الى الارض بدون أذى ، ولكنه ما يزال انساناً وليس ورقة باشكال الفكرة الحائرة بين الاله والدودة . فالقوى التي يملكها ليست بالقوى الروحية ، الا ان الخيال ينشط بسبب الصدام بين المعلوم والمجهول وبالطريقة التي يضيق بها العالم المجهول على خناق العالم المعلوم .

ويعمل الخيال على اساس هذا الاستقطاب ، ويتضح الآن لماذا يلوح على جانب كبير من الادب الحديث انه وصل الى ازمة خيالية . اذ يعترف كتاب مثل جيد وهكسلي بصراحة بانهم لا يملكون الا القليل من قوة الاختراع الخيالي (وقد كانت القطرة الصغيرة المرحلة التي تتجلى في — مزيفي النقود — مجهود سنوات عديدة وحتى بعد ذلك اضطر جيد الى ترك الرواية ناقصة ولم يكملها) . وان ابطال هكسلي وجيد عصابيون خاملون متحبسون في عالمهم الضيق ، عالم الشك الذاتي والعقل المنطقي . وحين يأتي هكسلي بالقتل في روايته يلوح القتل عرضياً غير حقيقي وليس جزءاً عضوياً من مشكلة الكتاب الاساسية ، وهذا هو لأن استقطابات هكسلي ليست منفصلة انفصالاً كافياً لتنشيط الخيال . وهو يقول في تعليقه على هذه الرواية (نقطة مقابل نقطة) : (العاطفة والعقل ، قضية التوزع الذاتي) ولكن العاطفة البشرية والعقل البشري محدودان مرتبطان ارتباطاً كثيفاً ، وما ابعد عن الكوني من ان يصطدما اصطداماً مثيراً .

ولذلك فلا بد ان يكون هنالك في النتاج الادبي كله نوع من الحكم المعنوي على العالم ، ويكون هذا هو رأي الكتاب عن البشر والكون ، وقد يعتقد ايضاً بان هذا هو (الرأي العام) . ويعني هذا ان كل نتاج روائي كتب حتى

الآن يتعلق تعلقاً غير واضح بشكله : كيف يجب على البشر ان يعيشوا . وقد يكون هذا الحكم معلناً كما هو الامر في (كانديد) او (راسيلاس) ، فيكون مزيداً اهتماماً صريحاً بمركز الانسان المشكوك فيه في الكون ، وقد يحدث هذا في نهاية الكتاب فقط مثل (مرثية فائز صغير) من تأليف الكاتب البرازيلي العظيم شو اكان دو أسس الذي يشعر بان بطله هو (فائز صغير) في لعبة الحياة لأنه لم يخلف اطفالاً يسلمهم شقاء وجوده البشري . ففي هذه الحالة ، كما هو الامر في كل مأساة كلاسيكية ، يكون الاستقطاب بين رغبات الانسان اليائسة وبين لا اكتراث الكون . ولكن اهم شرط لوظيفة الخيال قد اتضح للرائي ، وتم ملء الثغرة الكبيرة .

ويخلق هذا التعميم حقيقة واحدة بلا تفسير ، فهنالك عدد كبير من الكتاب ، وخاصة بين روائي القرن التاسع عشر العظام ، ممن يلوح ان عملهم ينحصر بالمستوى (الانساني) ولا توجد لديهم استقطابات عظيمة للخير والشر والانتصار والمأساة ، ومع ذلك فهم يبدون قوة اختراعية كبيرة . وقد يكون في وسعنا ان نقول ان دكنز وثاكري وبلزاك هم بين اولئك الكتاب (والا هنا الغافلين عن الناحية الصوفية في بلزاك التي يكشف عنها في — سيرافيتا — و — لويس لامبير — وغيرها) وكذلك ترولوب ونحوهما .

وتكمن الاهمية هنا في القطب (غير المرئي) الذي قد لا يدركه هؤلاء الكتاب ، وهذا القطب هو قابلية (التأكيد) الغريزية ، فالقطب السلبي في العالم مرئي دائماً لأن الانسان قادر على الالم اكثر من قدرته على اللذة . ومعظم اللذائذ قصيرة تنسى بسرعة ، بينما تخرج الحياة البشرية في معظمها ألماً متصلاً وهي تنتهي بالموت دائماً ، ويصاحب الموت في اغلب الاحيان الم عنيف جداً ومن السهل ادراك (الشر) ادراكاً كاملاً ويستطيع اي فيلسوف مهما كانت مواهبه محدودة ان يعطينا الف سبب وسبب ليثبت ان الحياة لا تستحق ان تعاش ، وقوة الدافع الحياتي هي مسألة مختلفة تماماً وهي تتطلب من الانسان جهداً ادراكياً شديداً او تلك الموهبة الخاصة التي يلوح ان بعض الروسيين

يملكونها . وتوجد في المناطق اللاواعية من الذهن عطة كهربائية قد ندركها في بعض الاحيان ، في لحظات الراحة من القلق والمتاعب أو اثناء الغبطة المفاجئة . ولكنها تثير الدافع الحياتي بطريقة متلصصة وعلى مستوى لا يتيح لنا ملاحظته ، وقد يراه رجل مثل دوستويفسكي بينما يكاد يواجه الاعدام، بدون اقنعة ، فينفق بقية حياته محاولا شرح ذلك للبشر قائلاً لهم انهم لا يعرفون ما هي الحياة . وهو يفعل ذلك بطريقة غريبة ، اذ تتطور كتبه من الكتب الميلانخولية الرقيقة الاولى الى صورة كئيبة عن الوجود البشري، وهنالك ومضات قصيرة من التأكيد الصوفي ، ولكنها مجرد ومضات ، ويلوح انه يهدف الى افهام قرائه بقيمة الحياة التي لا يمكن ان توصف بالتقصد في احداث (مرض روحي) في البشر ، وبالاعتماد على هذا المرض لاستحضار مفهوم للقيم، بنفس الطريقة التي اثار بها احتمال اعدامه تلك القيم فيه . وتتضاعف قابليانه التخيلية وتتعمق في ادراك الاستقطابات ، القطب المرئي المتمثل في الشقاء البشري ، وقوة (محطة القوة) غير المرئية .

ولذلك فمن الممكن القول بان الهدف النهائي من الادب الخيالي كله هو افهام الانسان (بتاهية الحياة) ، فيشير سارتر في (الغثيان) الى ان (الطبيعة) تملك طريقة هجومية في معالجة الادراك البشري تشبه الطريقة التي يحملق بها شخص معاد لشخص آخر في وجهه متحدياً اياه ، وهي تميل الى المغلطة والى عرقلة (قوى الفهم) . والفن هو اشد الوسائل البشرية بدائية في تمكين الادراك من الرد على الطبيعة ، فهو يحاول ان يصفع الطبيعة ويدفعها عنه ، وهو يشبه العلم في اعتماده على الفرضية والبرهان ، وهو يقترح (نظرية عامة) للحياة (فيقول مثلاً ان الروح هي خيّرة والطبيعة شريرة ، او : انك لا تستطيع ان تفوز ، أو اما العيش فان خدمنا سيفعلون ذلك بدلا عنا .) ثم يحاول ان يخلق نتاجاً فنيا (يوضح) الفكرة .

ويعني هذا كله ان موقف فلوبير وجويس من الادب هو موقف لا يمكن احتماله ، فلا حاجة بالادب الى (رسالة) بالطريقة التي نجدها في مسرحيات

الشاكل ، ولكن هدفه لا يتمثل ايضاً في نقل الطبيعة نقل المرآة العاكسة فقط ، كما ان الموقف السلبي من الادب هو موقف لا يمكن احتماله ايضاً ، كالتشاؤمية التامة . ومهما تظاهر الفنان بالانفصال واللاالتزام فانه مشترك في عالم الحيان ، الاتجاه ايجابية تيار النهر . ومن المستحيل ان يمارس الانسان التخيل من غير ان يشتغل بهذا التيار أيضاً ، بحاجة الانسان الى هدف اسمى من شخصيته ، بالدافع التطوري .

٤ . الحاجة الى نقد وجودي

اقترح ت . س . اليوت في (في اثر آلهة غريبة) الذي ظهر في عام ١٩٣٤ ان يكون النقد الادبي مزوداً بنقد خلقي او لاهوتي . ولم يهتم احد بهذه الملاحظة ، ولكن اهميتها كاقتراح تلوح متزايدة الآن . وقد اعطى ربع القرن الذي انصرم منذ ذلك الحين عدة مؤلفات لم يعلق عليها النقاد بشيء . وحين ظهرت (يقظة فينيغان) لم يقل احد بشجاعة ان جويس قد بدد عبثاً السنوات العشرين التي كرسها لها ، بنفس الطريقة التي يبدد بها الانسان تلك الفترة في حفر تمويذة على رأس دبوس . وحين مثلت مسرحيات بيكت في لندن ونشرت آخر رواياته كانت حيرة النقاد جديرة بالملاحظة . وقد خصص ناقد مسرحي شاب بارز نقداً طويلاً لمسرحية (نهاية اللعبة) ولكنه احتاط جيداً فلم يقل انها هراء ، وقد عولج أدب (جيل البيتنك) معالجة حافلة بالخبطة ، واحياناً بالاحتقار ، الا ان احداً لم يهتم بتعريف فكرة الحرية الكامنة في مؤلفات كيرواك وبتقدير او مناقشة قيمتها . وقيل عن روايات روب غرييه انها لا تستحق القراءة الا ان احداً لم يتساءل هل تحتوي فكرة الرواية (المتقصدة) تماماً على اي معنى او عما اذا كان هنالك تناقض ذاتي أساساً في هذه المحاولة كلها . وهذا لاننا اعتدنا ان نقرأ الكتب باعتبارها من (النتاج الادبي) فلا

تتساءل الا عن تأثيرها على المشاعر الذوقية . وقد ادى بنا هذا الموقف ايضاً الى قبول لوحات صنعها اصحابها برمي بعض الاصباغ علـى القماش ، والموسيقى المكتوبة طبقاً لقاعدة رياضية . ولم يقل احد ان هـذا يشبه قبول الفيزيائي للرموز والأرقام الموضوعة على الورق كيفما اتفق باعتبارها نظرية رياضية .

لقد تم تعريف الوجودية بأنها محاولة لتطبيق العقل الرياضي على التجربة الحية الحافلة بالربكة والفوضى : وقد تدعى ايضا محاولة لخلق علم جديد – علم العيش . ولذلك فان النقد الوجودي هو محاولة للحكم على النتاج الفني بقياس المساهمة التي يعطيها لعلم العيش ، للحكم عليه بمقاييس (المعنى) والتـأثير . ولكنه لا يستطيع ان يأخذ محل النقد الادبي الذي يهتم (بالاشباع) الفني العام في النتاج ، كما ان النقد الادبي لا يمكن ان يستغني عن النقـد الوجودي ، الا في المستويات البدائية جداً . وعنـد تفحص نتاج همنغواي او اليوت او د . هـ . لورنس او الدوس هكسلي يجب على النقـد الادبي ان ينحصر في القول بأن مؤلفاتهم الاخيرة تظهر انهياراً محزناً في النوعية ، ولما كان يهتم بالنوعيـة فقط فانه لا يستطيع ان يعلق على اسباب التغيير .

وقد يقول قائل ان هذا التعارض بين النقد الادبي والنقد الوجودي هو فقط تعبير آخر عن الخلاف القديم القائم على التعارض بين الشكل والمحتوى ، حيث يقف مفهوم الفن للفن في جهة ، ويقف مفهوم الواقعية الالتزاميـة في الجهة الاخرى . ويكون هذا ترجمة للامر كله الى مستوى سطحي . صحيح انـه لم تكن هنالك حاجة في الماضي الى نقد وجودي تماماً ، كما لم تكن هنالك حاجـة الى الوجودية نفسها . وحين كان الناس ينظرون نظرة جـادة الى المقاييس المسيحية ، كان النتاج الفني يُعالَج مباشرة لما فيه من (القيم) ، وامـا النقد الوجودي ، فهو كالفلسفة الوجودية ، نتاج عصر دقق روحي ، وقـد بدأت الحاجـة اليه حين جاء راسكولنيكوف بالموقف التالي : كل شيء مشروع . (ولكن غوته وبايرن وشيلر فكروا قبل ذلك بالفكرة نفسها) .

و (في اثر الآلهة الغريبة) لاليوت محاولة مصممة على خلق نقد وجودي ،

وقد فشل اليوت اسوء الفشل لانه ليس مفكراً ، وبدلاً من فرضـه لبحث اساس معتقداته الدينية علناً بمقدار ، في العصر الفيكتوري ترفض ان تتحدث عـن ملابسها الداخلية . وهكذا قال (في اثر الآلهة الغريبـة) كتاب يرفض ان يتحدث عن مؤلفيه – لورنس وهوبكنز وهاردي وجويس وآخرين – بسبب عقائدية مغرقة عمداً في الغموض .

ومع ذلك فان الفرض واضح ، ولا ينكر ان الكتاب هو من نتـاج النقد الوجودي . وهو يفشل لأنه يقبل مجموعة جاهزة من (القيم المطلقة) او لانـه يرفض ان يبحث القيم مع المؤلفين الذين تطبق عليهم .

ولكن هذا كله لا يعني ان (النقد الوجودي) يستطيع ان يأتي بعبـارات عقائدية عن اسباب فشل النتاج الاجنبي . الا انه يستطيع ان يدرك الحاجة الى فهم الاسباب . انه يستطيع ان يقول مثلاً ان هنالك تناقضاً خطيراً في نتـاج ت . ي . هولم ، لأن هولم كان في البداية برغسونياً نشوئياً ، ثم نجده يصبح بعد ذلك مؤمناً بالخطيئة الاولى وبالصفة الثابتة للبشر . ويمكننا ان نجد هـذا الانقسام نفسه في نتاج اليوت فنتاجه الأول يفيض بحيوية منبثقة من كرهـه لطبيعة المجتمع الحديث (الثابتة) ولذلك فهو يعبر عن الرغبـة في (تغيير) الطبيعة البشرية ، واما مسرحيـاته التالية فانها ترتكز على الموقف الكنسي الانكليزي الاورثوذوكسي ، اي على الاعتقاد بعدم تغير الطبيعة البشرية ، ولما كان اليوت قد ناقض اسسه الاولى نفسها فلن يدهشنا ان يخرج نتاجه التالي غير ثابت النتائج .

وقد قلت مرة عن همنغواي ان تدهور رواياته بعد سنة ١٩٣٠ كان بسبب فشله في تطوير اهتمامه الأول بما اسميته (مشاكل اللامنتمي) . وقد كان في هذا القول بعض التبسيط ، لأن هـذه المشاكل لا تنحصر باللامنتمي وحده (اي بالحساس جداً ، غير المندمج مع المجتمع) . ولكن هذه المشاكل تقع ضمن اهتمام النقد الوجودي بالفعل – لو كانت حقاً سبباً في تدهور همنغواي ككاتب فذ ان جاد . فقد كتب همنغواي أولاً عن التعارض بين حاجة الانسان للهدفية والحب ،

ولا اكترات (قسوة) الطبيعة . وقد اتخذ في (وداعاً للسلاح) موقفا متنسكاً زاهداً ، ثم فضل ان يكتب عن (تعويضات) الحياة — كالصيد الخطر ، والغوص العميق ، والجنس، والخمر . وغالباً ما نجد مؤلفات همنغواي الاخيرة، كمؤلفات اليوت الاخيرة ايضاً ، مجرد سخرية ذاتية .

ويعرف علماء الرياضيات ان معظم النظريات والفرضيات تبرهن بعدد من البراهين وان بعض البراهين (جميلة) وبعضها (شوهاء) . وعالم الرياضيات الذي يهتم (بجمال) أو (بتشويه) البرهان يشبه الناقد الادبي الصرف . واما الناقد الوجودي فانه لا يهتم بجمال البرهان بقدر اهتمامه بالبرهان نفسه .

والفن هو معادلة فيها طرفان : الفنان ومادته . (والمادة) هي مجموعة من تعقيدات حياته والتقاليد التي يعمل فيها والقوى الاجتماعية التي تدخل في حياته اليومية .

وهنالك ثلاثة مواقف من هذه المسألة ، الاول هو السائد في عصرنا ، وهو يقول بان طرفي المعادلة ثابتان ، فالفنان هو المراقب الحساس ولا يستطيع ان يكون اكثر من مراقب أمين ، والازمان هي حصيلة التاريخ الحاضر وهي وراء قبول الفرد أو رفضه ، ولهذا فالفنان يستطيع ان يعمل بأمانة مستخدماً المادة التي أعطيها ، ويثبت قيمته بالتعبير عن (مفهومه لعصره) .

والموقف الثاني هو موقف الاقطار الشيوعية ، فالازمان يمكن ان تتغير ، ويستطيع الفنان ان يلعب دوره الصغير في هذا التغيير . وواجبه هو في افهام الناس بذلك ، واداء دوره الصغير في تحقق طوبائية المستقبل وعليه طبعاً ان يكون متفائلاً .

وهذا الموقف سرعان ما يلقى التعجب والاتهام في الاقطار الغربية . ورغم انه لا يمكن ان يكون مرغوباً كفلسفة نهائية للفن ، الا انه غالباً ما يفضل على الذاتية الكئيبة او التجربة العقيمة التي نجدها لدى (الفنانين الاحرار) . لقد أعطى الادب والموسيقى السوفييتيان كمية كبيرة من السخف الجماهيري واعطيا أيضاً روايات واوبرات من الطراز الأول ، وقد تكون التفاؤلية الاجتماعية

في بعض الاحيان فلسفة سطحية فاشلة بالنسبة للفنان ، الا انها غالباً ما تفضل على العدمية .

والموقف الثالث هو أشد المواقف اعطاءً للثمار ، وهو ايمان الفنان بانه هو وعصره قابلان للتغيير ، ومثل هذا الفنان يجمع بين الميتافيزيقي والمصلح الاجتماعي ، ويعتبر كازانتزاكيس مثالاً حديثاً للفنان المنشغل ذهنه بالتغيير الذاتي ، ويكمن برهان نبوغه في توصله الى ما يلوح مستحيلاً : كتابة قصيدة بطولية عظيمة ، وبينما يلوح معظم الكتاب الحديثين متفقين على ان فوضى الزمن لا يمكن التعبير عنها الا بشكل تجريبي مضطرب ، كقصائد باوند و (يوليسس) لجويس و (دروب الحرية) لسارتر ، نجد ان كازانتزاكيس يهمل استحالة خلق قصيدة بطولية عظيمة فيخلق واحدة بالفعل .وقد كان هذا ممكنا فقط لشخص معتاد على محاولة تغيير نفسه والعالم ، شخص اعتقد بان الفنان هو اكثر من مجرد مراقب .

وهذه هي مشكلة عصرنا : مشكلة تدمير فكرة الانسان باعتباره (مراقباً ثابتاً لا يتغير) في الفلسفة والفن ، وكل خلق تخيلي انما يهتم بالامور الثلاثة المطلقة التالية : الحرية ، والنشوء ، والدين .

الفصل الثامن

النقد الأدبي والنقد الوجودي

١ . النقد الوجودي ونتاج ألدوس هكسلي (١)

وقد يلوح بعض هذا الذي أقوله مدمراً ، وقد يلوح مخالفاً لموقف هكسلي ، ولكنني سأؤكـد على حقيقتين بشأن هكسلي ، اولاهما هي ان هكسلي استمر طيلة العشرين سنة الماضية يتكلم عن العقل الصحيح والكرامة الانسانية في عالم يتحول بسرعة فائقة الى كابوس . والحقيقة الثانية هي انه لا يتصل احد اتصالاً مهما كان بسيطاً بهكسلي الا ويدرك بقوة تلك الرقة وذلك التواضع اللذين يدلان على ان الضبط الذاتي والتنسك ليسا بالنسبة له مجرد كلمات (وقد وصفه لي شاعر من شعراء الثلاثينات مرة بقوله — انه قديس تماماً) .

وقد قال برتداند رسل ان هدفه في الفلسفة هو دائماً (فهم العالم) والفرق

---

١ — اضاف المؤلف هذا الفصل بشكل ملاحق ، وقد قال عن هذه الملاحق ما يلي :

ظهرت اللاحق التالية في اوقات مختلفة في (مجلة لندن) وتمطي المقالة التي تتحدث عن هكسلي ، والتي وسعتها وغيرت فيها ، تلخيصاً مبسطاً لطرق النقد الوجودي .

وقد جمعت بين هؤلاء الكتاب الثلاثة — هكسلي ودورنمات وكازانتزاكيس — لانني شعرت بانهم ينطلقون من منطلق واحد هو منطلق اللاأخلاقية التامة (كل شيء مشروع) ويحاولون جميعاً محاولة اصيلة ان (يخلقوا) نظاماً للقيم . ولهذا فانهم اشد (ايجابية) من جميع الكتاب الذين بحثت فيهم في هذا الكتاب . وقد توفي كازانتزاكيس ، ويلوح ايضاً ان هكسلي لن يجري اية تغييرات مهمة في موقفه الذي الفق في شرحه شرحاً بليغاً نحواً من ربع قرن من الزمان ، واما دورنمات فانه شخص مختلف ، لانه بدأ من موقف لا يقل (وجودية) عن موقف نيتشه وتطور الى ابعد مما ذهب اليه كامو وسارتر كخالق للقيم الايجابية . وهو يلوح من اوائل المبشرين بالمستقبل ، فقد وضعت البحث المتعلق به في نهاية هذا الكتاب .

المباشر بين التفلسف الوجودي والفلسفة المجردة يمكن ان يعبر عنه بما يلي : اذا كان رسل قد حقق هدفه وحل كل مشكلة من مشاكل الفلسفة (كما يفهمها هو) فانه كان سيتوصل الى رؤيا لا تختلف عن رؤيا نيوتن في (الاصول) وكان سيحل الكون كما تحل لغزاً هائلاً للكلمات المتقاطعة ، واما اذا حقق فيلسوف وجودي هدفه ، فان المشكلة الاولى التي سيفهمها هي مشكلة العذاب البشري ، وعلاقة الانسان بالله (أو بالعدم ، اذا كان اتباع سارتر على حق) .

فجميع الحقائق المركزية في ذهن المفكر الوجودي هي الموت والتفسخ والانحطاط ، والقابلية البشرية للخداع الذاتي ، ومشكلة العذاب البشري والسعادة البشرية . وهو لا يسأل كما يفعل هيوم : هل نثق بحواسنا حين تقول لنا ، ان هنالك شجرة في ذلك المكان ؟ وانما يسأل : هل نثق بعواطفنا حين تقول لنا ان الحياة تستحق ان تعاش او انها لا تستحق ان تعاش .

والمفهوم الاساسي في الوجودية هو مفهوم (مركز الانسان) وقد يلوح هذا بسيطاً ، بل ان ذلك يلوح ابسط اذا غيرناه الى (عظمة الانسان) أو (مغزى الانسان) ، وهذا لاننا اعتدنا ان نقبل المشاكل باعتبارها حقل العالم ، فنصغي باهتمام بالغ لمناقشة بين السر جوليان هكسلي والفلكي الاول في الجامعة والاستاذ بونك عن (مكان الانسان في الطبيعة) ، وسينكر الوجودي ان هنالك اي عالم يستطيع ان يتحدث بعبارات عمومية عن (الانسان) وكأن العلم يملك (الحقائق) . فالفيلسوف الوجودي يبدأ بالبحث عن مركز الانسان بالقول بان هنالك اوقاتاً يشعر فيها الانسان بالسعادة البالغة والثقة ، وبشعور هو أقرب الى شعور الآلهة ، واوقاتاً يشعر فيها بانه كالدودة ، وبالقول بان هذه المشكلة هي اهم بكثير من معرفة عمر البشرية على هذه الارض .

ومن الطبيعي ان يكون الفن مهتماً بالانسان بمظهره الوجودي وليس بمظهره العلمي . ولا يعتبر الفنان مسائل مثل مركز الانسان ومغزاه والعذاب والقوة من مسائل العلم ، ولذلك فانه يميل الى اعتبار الفن متعة اقل اهمية ، ولسوء الحظ تقبل الفنان وجهة نظر العالم وتبناها واعتقد بان النتيجة هي ان الفن في القرن

العشرين — وخاصة فن الادب — لم يعد يعتبر نفسه الاداة الرئيسية للفلسفة الوجودية ولم يعد يعتبر نفسه الاداة للبحث في مسائل المغزى البشري . (فالفن هو علم المصير البشري) . والعلم هو محاولة اكتشاف النظام الذي يكمن في فوضى الطبيعة . والفن هو محاولة اكتشاف النظام الكامن في فوضى الانسان ، وهو حين يكون فناً جيداً فانه يثير عواطف موحدة ويجعل القارىء يرى العالم في لحظة ما عالماً واحداً .

ولكن الفن والوجودية يتشابهان في انهما يتناولان مسألة مركز الانسان ، فهل هو اله ام دودة ؟

لقد كان اول كتب هكسلي مجموعة من القصائد ، ويجد المرء في القصائد الاولى تأثير شيلي ، ولكن الشاعر يكف فيها عن النظر الى العالم (شعرياً) ، وينظر ببرود الى انعدام الكرامة فيه ، وهذه هي الخطوة الاولى والمهمة في تطور هكسلي . ولقد كان شيلي المثالي الرومانتيكي الذي يحث مفهوم عظمة الروح البشرية وكانت لديه لحظات يرى فيها العظمة تتفجر من الانسان ، ويرى ان الانسان لن يندحر امام الزمن او الشقاء . ولكن هكسلي وجد انه لا يستطيع ان يتحمل عبء المثالية فتخلى عنها وانصرف الى الطبيعة ، وقد وصف حديثاً جرى في احد الباصات كما يلي :

« انت تقول انه — تجميع الطاقة —

ولكنني احترق ، اقول لك انني احترق . »

وهنالك قصيدة طويلة اسطورية تدعى (ليدا) تتيح له ان يطيل عن احد مواضيعه المفضلة ، وهو هنا موضوع الغواية . وكل واحدة من روايات هكسلي الرئيسية ، ومعظم اقاصيصه ، تشتمل على غواية او اغتصاب جنسي ، وهذا هو أمر جدير بالملاحظة بسبب موقف هكسلي غير الواضح من الجنس . وقد لاحظ لديه بعض النقاد كراهية للجسد تشبه كراهية سويفت له ، ولكن الجنس يجلب لبه — وخاصة فكرة خرق حرمة البراءة — بقدر اهتمام فلاسفة الجنس الآخرين به وخاصة دوساد . وهنالك في مؤلفات هكسلي الاولى محاولة معينة

(لتطهير) ولعه في الاغتصاب والغواية بالكتابة عن مواضيع اسطورية ، وهكذا فان (ليدا) وترجمة (بعد ظهر الوحش) لمالارميه واقصوصة (ستشيا) التي نجد فيها اعادة لتصوير اغتصاب بان لسيلين ومؤلفات اخرى له هي جميعاً من هذا النوع .

اما في القصائد فيلوح ان هكسلي تخلى راغماً عن الايمان الشعري بعظمة البشر والمشاعر البشرية ، ولكنه احتفظ بعظمة عقلية بدلاً من ذلك بالاضافة الى ما فيها من الجمال والرقة الأدبيين .

وهنالك ايضاً مجموعة هكسلي القصصية الاولى (لمبو) التي ندرك فيها العالمين مرة أخرى ، فهنالك عالم الفتنة والرقة البشريتين في قصص مثل (المكتبة) التي تشبه قصص تشارلز لامب ، ولكن السخرية تتغلغل في قصص مثل (التاريخ الزائف لريتشارد كريناو) وهي قصة (مثقف) يتحول الى كاتب رواية عاطفية ليلاً ، وانا اميل الى اعتبار هذه القصة ابدع محاولات هكسلي الادبية فهي تصل الى الكمال تقريباً ما عدا في صفحاتها الاخيرة . وهنالك فيها شيء من تاريخ هكسلي الشخصي ولا يشوبها عنصر السخرية .

وتتجلى هذه الرقة ايضاً في الرواية الاولى (كروم يلو) ويتضح فيها تأثير بيكوك . ويتركز عنصر التاريخ الشخصي في شخصية دنيس ستون ، الشاعر الشاب الذي يذهب ليعيش في كروم ، ولكن السخرية تتدخل بشكل تعارض بين عالم دنيس الشعري الذي يشبه عالم شيلي فهو يفشل في الحب والامور المادية ، وقد كان هذا المثالي الفاشل في العالم المادي شخصية مألوفة في القصص الروسي في القرن التاسع عشر (ومثال ذلك شخصية رودين لتورجنيف) بيد ان هكسلي يضيف اليها عنصر الهزء - ليحمي نفسه . ولكن المهم هو ان دنيس لا يحرز اي انتصار في الرواية ، فهي لا تحدثنا عن شخص يبدأ عابثاً وينتهي مسيطراً على ذاته .

ويجدر بنا ان نؤكد على هذه النقطة ، فان دنيس هو الشخصية المركزية ويبذل هكسلي كل جهده لكسب عطف القارىء عليه ، بل ان القارىء لينظر

الى دنيس وكأنه هو نفسه فيأمل ان تكون شخصيته افضل مما هي عليه ويرجو له ان يحصل على الفتاة وكذلك على مزيد من الاحترام الذاتي ، ولكن دنيس يظل في نهاية الكتاب ذلك الشاعر الخجول الحساس الذي لايستطيع ان يحصل على اي شيء مما يريده حقاً . ولكنه لا يشبه الشخصيات الفاشلة الاخرى في الادب - فرتر و اوبلوموف وجوليان سوريل واكسيل - لان دنيس لا يلوح في الرواية ميالاً لعطف المؤلف عليه وانما ينظر نظرة الفشل الى جميع الامور . وقد لسامح قراء هكسلي على حيرتهم وربكتهم ، فقد كانوا معتادين على روايات ابطالها شديدو الحساسية ، وقد قرأ معظمهم مؤلفات بروست وماكنزي وجويس ، ولكن هؤلاء المؤلفين اوضحوا ايضاً ان ضعف شخصياتهم هو ايضاً نوع من القوة (تماماً كما عبر شو في - كانديدا - عن شعوره بانتصار الشاعر نهائياً - بعد فشله في الحب بقوله : ولكنهم لايعرفون السر الكامن في قلب الشاعر .) ويلوح ان هكسلي يقول : اذا كنتم حساسين فلا مهرب لكم من ان تكونوا عصابيين فاشلين . ودنيس هو تجسيده الاول للبطل الذكي الفاشل .

وهنالك في (كروم يلو) طبعاً عناصر يمكننا ان نفهمها على ضوء علاقته بفترة ما بعد الحرب في بلومزبري ، فقد خلق ليتن ستراتشي مزاج جيل كامل حين كتب بصورة شخصية متحيزة عن بعض المشهورين في العصر الفيكتوري في عام ١٩١٨ ، ولكن ذلك لايمكن ان يكون وحده سبب انتقال هكسلي من المثالية الى السخرية ، ثم ان هكسلي اضاف شعوراً ميتافيزيقياً الى سخرية ستراتشي وانما هي فلسفية .

وهنالك تطور مهم في روايته التالية (انتيك هاي) التي ظهرت في عام ١٩٢٣ ، فالشخصية المركزية فيها هي ايضاً شخصية الخجول الحيي الحساس جداً والفاشل في حياته العاطفية ، ولكن هكسلي ما يزال غير مستعد لتوضيح معانيه ، ولذلك فانه يعالج شخصية كمبل بنفس السخرية ، ويعتقد القارىء من الصفحات الاولى بان الكتاب سيكون سخرية موضوعية مرحة رغم ان هكسلي يعطي هذا كله بذكاء اشد من ذكاء نوئيل كوارد . فيشتري كمبل

لحية شقراء من بائع للازياء المسرحية ويرتدي سترة ذات كتافيات واسعـة ، ويخرج الى العالم مسلحاً بهذه الوسائل التي تساعده في كسب مزيد من الاحترام الذاتي ، ويبـــدأ بالبحث عن المغامرات البطولية . وتشتمل البطولة طبعــاً على الظفر بفتاة – اي الانتصار الجنسي .

وتنجح اللحية الشقراء وتقوده إلى فراش فتاة ، ثم تساعده اللحية بعــد ذلك في الظفر بالفتاة التي يحبها فعلاً وحين يحاول ان يغويها يزيل اللحية ويستمر الاغواء بدون اية عراقيل . ولكن القدر ما يزال يماكسه ، فتهجره الفتاة لانها تخشى السعادة ويظل وحيداً مرة اخرى وهو ما يزال ذلك الحساس الفاشل .

واما العظة في ذلك كله فهي انه ، حتى اذا تغلب الحساس على فشله فان القدر سيتلصص عليه ويصيبه من زاوية أخرى ، وبهذا فانه لايستطيـع ان يفوز أبـــداً .

ولكن هذا الرمز المتمثل في اللحية الشقراء لم يعط بعــد كل ما فيه مـــن مغزى ، فهـــو ليس برمز الثقة الذاتية وحسب ، وهنالك مقطع في قصيدة طويلة له يلقي ضوءاً على ذلك :

« وقال : يا للشقاء ، ان لا يكون لي ذقن ،
وليس غير الدماغ والجنس والذقن ،
والخطيئة العابرة ،
طيب ضعفاً ونقي طاهر جنباً ،
وحين تنتهي الحرب ،
سأذهب الى الشرق وازرع ،
الشاي والمطاط ، واكسب المال الكثير ،
وسآكل عرق الزنوج الاسود
والهب ظهورهم بالسياط
وساكون نقــي الى حد كبير ،
ذقنـــاً . »

فترسم لنا الابيات الاولى شخصيات هكسلي الأولى ، وتضفي عليها اللحية الشقــراء ، فتصبح هي ذاتها لحية ، ومع ذلك فهو يفعل هذا بشيء من الايهـام الذاتي ، باقناع نفسه بأنه هبة الله الى افريقيا ، ويذكرنا هذا بما يرويه سارتر في احدى قصصـــه عن شخص حساس جداً ولكنه يقوم عامداً بأمور تجعله يناقض حساسيته فيرفض حمل عبئها – وهي القابلية التي ترفعـــه فوق مستوى الآخرين – ويحول نفســه الى شخص غبي . وهذا هو خداع ذاتي ، وهو مفهوم أساسي في الوجودية ، ويعطينا هكسلي انطباعاً بأن تعلق كمبرل باللحية الشقراء هو من هذا المفهوم أيضاً .

وتتذكر هنا شيئاً قاله فيلسوف وجودي آخر ، اذ قال نيتشه : (الشخص العظيم هو الذي يمثل افكاره ومثله العليا بنفسه) في (وراء الخير والشر) . فمشكلة الوجودية هي مشكلة الحساسية الشديدة وهي التحليل الذاتـــي ، والمعرفة ، و (شجرة الخير والشر) ، وهي تجعل البطل القديم أمراً مستحيلاً – ذلك البطل الشجاع غير المتأمل ، آخيل أو السير لانسلوت . فالبطل الحديث هو هاملت وفاوست وانسان دوستويفسكي الصرصار الذي يكره رجل العمل ويحتقره لأنه (يخفض رأسه ويهاجم كالثور) ، ويشارك هكسلي دوستويفسكي في ميله الى مقارنة البشر بالحشرات ، وقد يكون في وسعنا ان نغير عنــوان الروايــة الاخيرة إلى (كيف يمكنك الا تكون مثل هاملت) ، والحل الذي يجربه البطل وسرعان ما يرفضه في الرواية هو : وضع اللحية الشقراء .

ولكن هل من الضروري لتجنب موقف هاملت ان يلجأ الانســان الى الخداع الذاتي : لقد اعتقد نيتشه بذلك ، والتمثيل هو خداع ذاتي ، ولذلك فان متابعـــة المثالية في الحياة هي ايضاً خداع ذاتي ، ويتضح هذا في رفض هكسلي لموقف شيلي في شعره الأول ، اذ انه وجد مثاليـــة شيلي مستحيلة في الحياة ، ووجد انه اذا قبلها فسيخدع نفسه .

ولكن ما هي الصراحة والاستقامة الذاتية اذن ؟ يلوح انها تكمن في الحياة الغريزية البسيطة ، في الحيوية غير المتأملة . وهذا النوع مـــن العيش الغريزي

مستحيل بالنسبة لهاملت الذي يذيب منطق العقل التشداده بالعيش ، والذي لا يستطيع ان يعود الى الوراء أبداً.

ولعل هنالك حلاً ممكناً ، الا ان هكسلي لا يهتم بهذا الحل على الاطلاق فهنالك طريقتان للتعويض عن الذوبان ، فاذا كانت القهوة لاتعجبك لان تركيزها ليس قوياً فبمكنك ان تضيف مقداراً اقل من الماء أو كمية اكبر من القهوة ، ولا ينفك هكسلي يسخر من اولئك الذين يختارون الحل الأول ، الذين لا يستطيعون ان يفكروا — أو اسوأ من ذلك ، الذين يخلون العقل ويختارون العواطف . فاذا كان شخص من الاشخاص يملك العقل فعليه ان يستعمله حتى اذا كان التحليل الذاتي يذيب الادراك فيصبح بلا طعم ، وتصبح الحياة باهتة . الا ان المرء يدرك هنا أشد نقاط الضعف خطورة لدى هكسلي : فلديه شيء من العبث والغموض فيما يتعلق بمشاعره ، ولعله يختار الحل الثاني — تركيز الارادة والتسامي الى مستوى الجهود البطولية في الشعور والتحليل حتى ولو كانت النتائج تحفل بالكارثة — كما حدث لنيتشه أو كازانتزاكيس . ولكن هكسلي شديد الابيقورية والتمسك بالظاهر فهو لا يستطيع ان يقبل بهذا الجواب للمسألة التي يفترضها . وهو الفنان الساخر وليس القديس ، وهو يسخر من الغباء ولكنه لايبدي ميلاً الى الاستشهاد في سبيل (الحقيقة) او انه لم يكن مستعداً لفعل ذلك بعد .

ويتضح موقفه الغامض من مؤلفاته ذاتها في روايــة (تلك الاوراق الناشفة) التي تكشف عن انحدار محزن في النوعية . ونجد هكسلي هنا قانعاً بكونه المؤلف المفضل في بلومزبري ، والكاتب البارع ، والوسيط المثقف للزيف العقلي والخلاعـة النصفية . وهذه الرواية هي قطعة من اللاكترات والكوميديا الاجتماعية الضجرة والبراعة الذهنيــة ، واذا كان في الروايات السابقة قد سخر من الكتّاب (العقلاء) الآخرين فانه هنا يتحول الى كاتب عاقل ايضاً.

وأما (نقطة مقابل نقطة) التي ظهرت في عام ١٩٢٨ فهي عودة الى الاهتمام

والاكثرث ، ولكنها تظهر شيئاً من تكلف هكسلي السابق ، وكما انه تأثر برواية جيد (مزيفو النقود) وبرواية جويس (يوليسيس) فانه يعالج هذه الروايــة مستخدماً فكرة هامــلت ، ومشكلة الخداع الذاتي ، وهو هنا يهاجم تلك المشكلة بصراحة بدون اي ادعاء بالسخرية المرحة . وهنالك ثلاث شخصيات رئيسية هي : فيليب كوارلز (الناطق بلسان هكسلي) ورامبيون — وهــو تصوير لـ : د . هـ . لورنس — وسبانـدرل وهو يمثل شخصية ستفاروجين بطل دوستويفسكي في — الشياطين — وهي شخصية رجل بدون دافع او عقيــدة ، ذكي ، غني ، ضجر . ويتضح لنا من شخصية سباندرل الغموض الاعتيادي في موقف هكسلي ، ففي نفس الوقت الذي ظهرت فيه هذه الروايــة نشر هكسلي مقالاً هاجم فيــه دوستويفسكي هجوماً عنيفاً واشار في ذلك اشارة خاصة الى شخصية ستافروجين .

ان ما يهدد زواج فيليب هي ثقافته الجافة نفسها ، ويهدد الزواج ايضــاً ايفيرارد ويبلي وهو زعيم عصبة الفاشيين البريطانيين (وهذا هو تفكير عميق سابق لأوانــه من جانب هكسلي ، ففي عام ١٩٢٧ لم يكن هتلر معروفاً بعد وكان موزلي ما يزال اشتراكياً شاباً غير معروف ايضاً) . فويبلي هذا يحب زوجة فيليب ، والرواية عند هذا الحد تشتمل على متعارضات هكسلــي الاعتيادية : العقل بدون اللحية ، واللحية الطويلة بدون الاستقامة الذاتية . ويقول هكسلي في هذه الرواية :

« يشجرني ان اكون مع رامبيون لأنه يجعلني أرى الهوة العميقة التي تفصل معرفة الاشياء الواضحة عن العيش الفعلي لتلك الاشياء ، وكم هو صعب تخطي تلك الهوة ! وانني لأرى الآن الفتنة الحقيقية الكامنة في الحياة العقلية ... فهذه الفتنة هي في سهولتها ، وهي استعاضة عن تعقيدات الواقع بالتفكير العقلــي البسيط ... ويمكنك ان تكون طفلاً عاقلاً ، أو مجنوناً ، باسهل مما يمكن ان تكون كبيراً متوافقاً . »

فهذا هو هدف هكسلي في مؤلفاته : ان يخلق صورة (للكبير المتوافق) ،

الشخص الكامل الذي يتحدث عنه كبرل . ولكن يلوح لنا ان هكسلي جاء بشخصية رامبيون ليمتدح لورنس وليس ليحل مشكلة الكمال . ورامبيون هو شخص متضجر (وقد كان هذا هو رأي لورنس نفسه عندما قرأ الرواية)، ولعل هنالك ايضاً شيئاً من الزيف في تصوير الشخصية ، لأن هكسلي خلق شخصية هي اشد اقناعاً وارضاء من شخصية لورنس ، ونجد رامبيون يهاجم شيلي ويتهمه بالخداع الذاتي وبأنه — دودة بيضاء لادماء فيها — (ويمتاز هكسلي ببراعته في تصوير الامور الكريهة التي تثير الاشمئزاز) وبأن هذه الدودة المثالية فقدت صلتها بالأرض . ولكن رامبيون حتى ولو عاد الى الطبيعة فانه لن يكون جواب الأم الارض على قتل شيلي . ومن الواضح ان هكسلي أراد ان يصور فناناً (طبيعياً الهياً) — ذلك النوع الذي اعتقد توماس مان بانه يتجلى في غوته وتولستوي — ولكن فنه لم يسمُ به الى ذلك المستوى ، ويشبه رامبيون تولستوي في تعبيره عن كراهيته لبيتهوفن — وفي هذه الحالة : الحركة الثالثة من المؤلف ١٣٢ — ولكن التأثير الذي يعطيه هو تأثير المراهق المعجب بنفسه ، فرامبيون غير تأملي ، ولذلك فهو بعيد عن البطولة — مثل لورنس .

ولكن فيليب بحديثه عن (الكبير المتوافق) انما يلمس مشكلة وجودية اخرى هي — مشكلة الوجود الحقيقي والوجود غير الحقيقي . والوجود غير الحقيقي هو اسم آخر لعبارة (الخداع الذاتي) ولكن الفرق هو ان الخداع الذاتي هو شيء مقصود متعمد ، في حين ان الوجود غير الحقيقي قد يكون خطأً بسيطاً . فلا يرتكب المرء خداعاً ذاتياً الا اذا كان (يختار السيء مع علمه بوجود الخير) ، وحين يكتشف الانسان انه يعيش نصف العيش بدلاً من ان يعيش عيشاً كاملاً فانه يكون قد حقق درجة من المعرفة الذاتية تتطلب منه تهديم حياته وشخصيته والبدء بالبناء من جديد . وفيليب يعيش وجوداً غير حقيقي وهو يعرف ذلك ويقلقه ذلك ، بل انه يحاول في موقف من مواقف الرواية ان (يخدع نفسه) باغواء امرأة حمقاء لا يشتهيها هو حقاً ،

وانما لكي يشعر بانه (انتصر) واصبح (المفسد) ، بيد ان هذا لا ينفعه في شيء مع ذلك .

وسباندرل هو ايضاً شخص ذكي ذكاء يكفي ليجعله يدرك انه لا يعيش وجوداً حقيقياً ، فهو يعيش حياة حافلة بالاغواء والسأم والاحاديث البارعة — وكلها امور حمقاء لا قيمة لها . وهو يقول لنفسه انه يختلف عن زملائه الثرثارين في ناحية واحدة مهمة — فهو قادر على العمل ، ولكي يثبت هذا لنفسه فانه يقتل ايفيرارد ويبلي الزعيم الفاشي . ويثبت هذا ما يريد اثباته حقاً ، ولكنه لا يجعل هذا الفعل ذا مغزى خلقياً . فقد اضاع كل صلة له بينابيع طاقته وحيويته فاصبح كمن يسير في الصحراء بدون بوصلة . وبدلاً من ان ينطلق في الاتجاه الذي يحصل فيه على الضبط الذاتي ويستعيد (البوصلة) ، يفضل الانتحار .

فهذه هي رواية سطحية ناضبة ، يشاهدها المؤلف عن كثب وهي تعقل الامور بدلاً من ان تدخل فيها وتساهم فيها وتشعر بها . وهي تسخر بالدقة التي يقطع بها القصاب اوصال الحيوان ، الا ان هنالك ما يبعث على الاشمئزاز في ذبح المؤلف لجميع الشخصيات . وتكشف هذه الرواية عن المزيد من نواقص هكسلي .

ويجدر بنا ان نتحدث عن هذه النواقص ببعض التفصيل ، ففيه مثلاً عادة ملحة في استعمال التعجب ، الامر الذي يضفي على مؤلفاته شيئاً من الانوثة والتميع ، فلا يستطيع القارىء ان ينظر نظرة جادة الى مؤلفاته الفلسفية فيما بعد . وهنالك ايضاً التكرار والعادات التي نجدها لدى كتاب المقالات . وهو يستمتع كثيراً باخبار القارىء بكل ما تشعر به شخصياته مفصلاً ، ونضيف الى ذلك خدعه الاسلوبية التي يضطر الى استخدامها للعودة الى صلب الموضوع كلما ابتعد عنه بتفاصيله تلك ، الامر الذي يعرقل سير القصة نفسها . (ولقد قال احد النقاد مرة ان هكسلي كان يريد ان يكتب مقالات لعرض افكاره ، ولكنه وجد ان تأليف الروايات مربح فغلف مقالاته بشكل روائي) .

ان مؤلفات هكسلي تجعل القاريء يدرك فراغ النقد الادبي والحاجة الى مقاييس تصل الى (الأسس) .

٢ . كازانتزاكيس

نشرت خمسة مؤلفات رئيسية لكازانتزاكيس مترجمة الى الانكليزيـــة ، ولكنه ما يزال مجهولاً من الكثيرين . وهذا هو موقف غريب ، ولعله يعود الى ان كازانتزاكيس كتب باليونانيـــة في حين ان القراء اليوم لايتوقعون شيئاً عظيماً من كاتب يوناني . وحتى اسمه يلوح غريباً ، ولو انه كان كاتباً روسياً باسم كازانتزوفسكي لاشتهر كما اشتهر شولوخوف مثـــلاً . وهنالك شيء من المأساة في كل هذا ، والقراء الذين يعرفون مؤلفاته وقصة حياته جيـــداً يدركون انه كاتب يستطيـــع ان يقف الى جانب عظماء القرن التاسع عشر ، مع تولستوي ودوستويفسكي ونيتشه (وله صلات كثيرة بهؤلاء) . ومـــع ذلك فانه لم يربح الا القليل من مؤلفاته ، بل ان دوائر معارف ادبية كثـيرة لا تذكر اسمه اطلاقاً .

من الصعب على من يكتب عن كازانتزاكيس ان يتجنب العبارات المعظمة التي تطلق على دوستويفسكي و نيتشه ، مثل (العملاق المعذب) و (العذاب الروحي) وغير ذلك . وقد كانت هذه تسميات تتناسب والقرن التاسع عشر ، رغم انها تلوح عتيقة بالية الآن . والحقيقة هي ان كازانتزاكيس هـــو من ادباء القـــرن التاسع عشر ، وهو اشد بدائية من ان يكون معاصراً لعصر فرويد وجويس . وتوضح هذا جيداً حادثة غريبة من حوادث حياته ، فـــي ايار من عام ١٩٢٢ ، حين كان في التاسعة والثلاثين ، كان يعيش في فيـنا ، وكان قد مر بفترتين قبل ذلك هما فترة الرومانتيكية التامة الأولى التي تأثر فيهـا بكل من داونزيو و نيتشه ، وفترة الزهد المسيحي حين اصبح المسيح رمزه المثالي . ثم اكتشف بوذا وبدأ بتجربة الرفض التام ، وطفق يؤلف ملحمة طويلة عـــن

غوتاما . (نشرت في عـــام [illegible]) . وفي [illegible] في المسرح تحدث مع امرأة جذابة شديدة الفتنة كانت تجلس الى جانبه ، ثم غادرا المسرح معاً وسارا في الشوارع حتى وقت متأخر من الليل ، وهما يتناقشان ، واخيراً دعاها الى غرفته فاوضحت له انها لا تستطيـــع ان تفعل ذلك مباشرة ولكنهـــا ستأتي في المساء التالي . وفي الصباح التالي استيقظ كازانتزاكيس فوجد شفتيـــه متورمتين ووجهه منتفخاً ، فكتب الى المرأة يطلب منها أن تحضـــر في اليوم التالي بدلاً من ذلك المساء . ولكن انتفاخ وجهه استمر في اليوم التالي ايضـــاً وبدأت شفته السفلى تنضح بماء أصفر . فاضطر الى تأجيل الموعد اكثر فاكثر . وبعـــد ذلك ببضعة اسابيـــع حضر كازانتزاكيس الى المسرح مرة اخرى ، ووجهه مغطى باللفائف . واقترب منه شخص غريب وقال له : اتجيبني ان سألتك عن شيء ؟ فقال له : أجل . فقال الرجل : اي دور لعب الجنس في حياتك ؟ ففزع كازانتزاكيس ، وقدم له الرجل الغريب نفسه قائلاً انـــه فلهلم شتيكـــل الطبيب النفسي وطلب منه ان يزوره في الصباح التالي . وفعل كازانتزاكيس ذلك ، وحدث الطبيب بامر المرأة الجميلة معه ، فاغتبط شتيكل بذلك وقال له انه يعاني من (مرض القديس) وهـــو مرض انتشر في القرون الوسطى ولكنه اختفى اليوم . فحين كان زهاد الصحراء في القرون الوسطـــى يعجزون عن مقاومة الاغراء الجنـــسي ويعـــودون الى المدن ، تتفجر اجسامهم بدمامل متقيحة وتنتفخ وجوههم ويسـيل منهـــا سائل أصفر . اي ان اللاوعي يقاوم الخطيئة بذلك (وكان القديسون يفترضون ان ذلك هو عقاب الله لهم) . وقد كان كازانتـــزاكيس منشغل الذهن عدة سنوات بمثالية الزهد التـــام وكان قد ترك زوجته نفسها لذلـــك الغرض . وسرعان ما اختفت دماملـه واورامه حالما غادر فيينا .

وتكشف لنا هذه الحادثة عن امور كثيرة حول كازانتزاكيس ، بمـــا في ذلك قوته وضعفه ، وتعطينا مؤلفاته هذا الانطباع أيضاً . فلم يكن كازانتزاكيس من بشر عصرنا في البساطة البدائية التي اتصف بها موقفه من الحياة و (الخلاص) ،

وتريننا صوره الفوتوغرافية رجلاً ضخماً بشاربين نيتشيين وشفتين شهوانيتين ، وقد خاض اشد المعارك مع نفسه ، الا ان المرء ليشعر بانه كان رجلاً غير صبور ، ملحاحاً ، يحاول ان يفتح باباً من الجهة المعاكسة معتقداً بان الباب لا ينفتح بسبب صدأ أو مانع آخر مماثل . وتعطينا جميع مؤلفاته انطباعاً عن طبيعته العنيفة الفوارة المعقدة ، ويجعلنا ذلك نتساءل ، أليس سبب هـذه الصعوبات والعراقيل جهله بالامور ؟ وقد كان مسافراً رحالة لا يستقر في مكان ، يخرج من مدينة لأخرى وهو على عجل من أمره . وقد كان كذلك (رحالة ذهنياً) لا يستقر على رأي أيضاً (ولعل قصيدة بليك التي تتحدث عن العنيف والدموي تصف كازانتزاكيس ابلغ الوصف) . فقد تقلب بين الرومانتيكية الالمانيـة والزهد المسيحي (اذ القى ستة أشهر في دير للرهبان محاولاً ان يرى — رؤيا الله — ولكنه تخلى عن ذلك) والبوذية والشيوعية والمرحلة الاخيرة (التي دامت ربع قرن) من الخلق الفني العظيم ، في مؤلفات رائعة مثـل (الاوذيسه) — وهي قصيدة تستغرق سبعمائة صفحة — و (زوربا اليوناني) و (المسيح مصلوباً مرة اخرى) و (الحرية والموت) و (الاغراء الاخير) .

وبعـد فترة فيينا (١٩٢٢) بوقت قصير ذهب الى برلين حيث كتب (خلّصوا الله) ووضع لها عنواناً آخر هو — تمارين في الزهد — ثم وجد نفسه بين بعض الشيوعيين الشبان ، فدرس مؤلفات لنين واعجب بشخصيته ، وكان ذلك هو الذي جعله شيوعيـاً — حسب طريقته — ثم حضر مؤتمراً ثقافياً في موسكو وطاف في جميع انحاء الاتحاد السوفييتي ببطاقـة سفر مجانية ، ولكنه كان في ذلك الوقت قد فاق لنين نضجاً ، وقد كانت فلسفته الأساسية دائمـاً اقرب الى فلسفة جيد : ضرورة عدم الارتباط باية (حقيقة) خارجية وضرورة التعارض مع الذات باستمرار والعودة من كل طريق . ورغم ان هذه الفلسفة لم تؤد بكازانتزاكيس الى نفس الضعف الذي اصاب جيد ، الا انها اعطت ربكة داخلية في معظم مؤلفاته .

وبعد ان تخلى عن نيتشه والمسيح والقديس فرانسس وغوتاما ولنين ، التفت

الى اوديسيوس ويبـدأ ملحمته التي يغادر فيها اوديسيوس مدينته مرة اخرى وينطلق باحثاً عن (الله) او عـن معنى للوجود البشري . وكجميع الكتب التي تتناول السفر بحثاً عن المعنى — كروايات هيسه مثـلاً — فان (الاوذيسة) هي ملحمة سيئة ولكننا لا نستطيع ان نتجاهل ما فيها من خلق فني جبـار . وقد تكون فشلت في الهدف الا ان السفرة ذاتها هي من اعظم النتاج في الأدب الحديث .

انه لمن المستحيل علينا ان نعطي تلخيصاً لتلك القصيدة هنـا ، (وهنالك كتاب بديع عنها من تأليف بريفباكي ، صديق كازانتزاكيس ، بعنوان — كازانتزاكيس واوذيسته) . وهي تبدأ باوديسيوس مغمداً سيفه بعد قتـله الخصوم ، ثم يجد ان الحياة في مدينته صـارت مملة مضجرة فيقرر السفر مرة اخرى . ويتخلى عن السعادة البشرية التي تتمثل في شخص نوزيكا ، فيزوجها لولده تليماخوس ويغادر ايثاكا للمرة الأخيرة ، ويختار خمسة زمـلاء ، كلا لصفة خاصة به ، ويبحر الى سبارطه ويغتصب هيلين طروادة مرة أخرى مـن مينلاوس ، ويرمز خرق حرمة الضيافة (الذي يشتمل على قتل احد الحراس) الى رفضه النيتشي (للاخلاق) . وفي كريت (وكازانتزاكيس هو من كريت أصلاً) يشترك في طقوس جنسية وينتهي به الامر هنـالك الى اشعال النار في المكان ، ثم يهجر هيلين ويذهب الى مصر ويشترك في ثورة عمالية ويكاد يذهب ضحية الاعدام ، ولكنه يرقص امام الملك لابساً قناعاً الهياً مخيفاً فيطلق الفرعون سراحه ، ويقرر ان يؤسس طوباويته المثالية عند ينابيع النيل ، وبعـد معارك طاحنة مع قبيلة من الزنوج يرى رؤيا لله فوق جبل ، ثم يؤسس المدينة المثالية وما تكاد تكتمل حتى يهدمها زلزال ، ويعاني اوديسيوس من اليأس التام حين يموت جميع زملائه ، ولكنه يدرك الآن ادراكاً كاملاً الزيف الكامن في طبيعة العالم . انه ينبذ الرغبة التي تنشأ في نفسه للانتحار ويستمر في السفر ، ويقابل بعد ذلك اشخاصاً يرمزون الى غوتامـا ودون كيشوت والمسيح . وهو يحيي في دون كيشوت (الجنون الذي يشبه جنوني) ولكنه يرفض رؤياه كما يرفض

رؤيا غوتاما . واوديسيوس هو المؤكد على الحياة والحب للارض . وهو يوجه مقرنه الاخيرة نحو القطب الجنوبي في قارب، وتصف لنا الكتب الثلاثة الاخيرة من الملحمة هذه السفرة ، التي تنتهي بوصف رائع للقفار الثلجية (وقد استوحى كازانتزاكيس هذا من الثلوج التي رآها اثناء جولته في روسيا) . ويتسلق اوديسيوس ثلاجة كبيرة وتلتحق به ارواح زملائه ثم يموت . والنهاية شديدة الشجة مثل نهايات اوبرات فاغنر وبلاغية بلاغة المشهد الاخير من (فاوست) ، الا ان ذلك كله لا يعطي القارىء انطباعاً بان اوديسيوس قد وجد ما كان يبحث عنه .

ولكن هذا التلخيص يظلم تلك القصيدة الملحمية ظلماً شديداً ، الا أنه قد يعطي فكرة عن مداها الواسع . والحق ان الملحمة تخلق (التأثير الموسيقي) الذي قيل مرة ان (الحرب والسلم) تخلقه .

والاوديسه هي اهم مؤلفات كازانتزاكيس ، وليس من السهل علينا ان نتصور ان مثل هذه الملحمة يمكن ان تؤلف في القرن العشرين بعد ان تكلم اليوت باقناع عن صعوبة العثور على (علاقة موضوعية) يستخدمها الفنان . وقد اهمل كازانتزاكيس جميع الاعتراضات – وخاصة الاعتراض القائل بانه يقلد هوميروس تقليداً شديداً وانه عضو في حضارة منقسمة الذات محللة ولذلك فانه لا يستطيع ان يؤلف ملحمة مقبولة .

ونحن نتعلم من هذا درساً هاماً ، اذ ان الكثيرين من كتاب الفترة المعاصرة يعلنون ان اماناتهم تضطرهم الى الكتابة عن الاندحار واللاجدوى والى تركيز الانتباه في بركة الشاي المنسكب على المنضدة ، ومهما كانت الحياة الحديثة فان كازانتزاكيس يجعلنا نشعر بان المسألة ليست مسألة الحياة الحديثة وانما هي مسألة الفنان نفسه .

وقد الف كازانتزاكيس (الاوديسة) سبع مرات بين ١٩٢٤ و ١٩٣٨ حين ظهرت اخيراً في اليونان بطبعة محدودة . واصيب النقاد بالدهشة ، فالقصيدة هائلة تقع في ٣٣٣٣٣ بيتاً من الشعر ، وكان املاؤه للكلمات غريباً ، فقد كان

كازانتزاكيس يشبه شو في ولعه بتصحيح الاملاء ، وقد استغنى عن معظم الحركات اللفظية اليونانية . ولم تكن الابيات ذات المقاطع السبعة عشر سهلة القراءة للوهلة الاولى، وقد تكون اقرب الى الحقيقة اذا قلنا ان القصيدة كانت فاشلة (وقد كان كازانتزاكيس معروفاً كشاعر لانه ترجم – الكوميديا المقدسة – و – فاوست) . ولكن كازانتزاكيس لم يكترث وانما استمر في تأليف سلسلة من الروايات العظيمة . وقد بدأ بتأليف (الكابتن ميخاليس) ، التي ترجمت الى الانكليزية بعنوان (الحرية والموت) في انكلترة و (الحرية او الموت) في امير كا ، في عام ١٩٣٦ ، ورواية (زوربا اليوناني) في ١٩٤٢ و (المسيح مصلوباً من جديد) في عام ١٩٤٨ و (الاغراء الاخير) في ١٩٥١ و (فقير الله) في ١٩٥٣ . وهنالك ايضاً رواية غير منشورة ذات عنوان غريب هو (انه يقول انه يريد الحرية . اقتله) ولديه ايضاً رواية عن روسيا وهي (تودا رابا) وبالاضافة الى ذلك فان (تمارين في الزهد) و (مخلصو الله) تستحقان اهتماماً كبيراً ايضاً .

وليس في وسعنا هنا الا ان نتناول هذه المؤلفات تناولاً سهلاً بسيطاً . ورواية (الكابتن ميخاليس) مهمة لكل من يريد ان يفهم كازانتزاكيس فهماً تاماً . وقد كان عنوانها الاول (أبي) وهي يحدثنا عن ثورة فاشلة قام بها الكريتيون ضد الاتراك في عام ١٨٨٩ ، وكان كازانتزاكيس آنذاك في عمر يتيح له ان يتذكر الامور جيداً ، فقد صب الاتراك ظلمهم على كريت طيلة قرن من الزمان وحدثت ثورات دموية كثيرة، وفي احدى المرات حاصر الاتراك ديراً للرهبان ، وبينما كان الاتراك يدخلون الساحة اطلق ثائر شاب النار على البارود المخزون في ارضية الدير فانفجر الدير كله وتناثرت اشلاء ستمائة امرأة وطفل كانوا مختبئين فيه . وقد ابدى الجانبان منتهى القسوة والعنف في هذه الثورات اذ ان الرجال يغتصبون النساء ويقتلونهم ويطعنون الاطفال بالحراب وكان الرجال يمثلون حتى الموت .

وهذه الرواية ضخمة سلسة تذكرنا برواية (الحرب والسلم) وبطلها هو

(الوحش العنيف الكابتن ميخاليس) وقد كان والد كازانتزاكيس يدعى الكابتن ميخاليس ايضاً وكان وحشاً عنيفاً ايضاً ، الا انه لم يقتل في عام ١٨٨٩ كبطل الرواية . وهو مثال نموذجي لابطال وشخصيات كازانتزاكيس ، فهو ذو قوة بدنية هائلة ، صامت دائماً ، متأمل ، شديد الشجاعة ، تشغل باله امرأة جميلة هي زوجة اخيه نوري بك التركي (وهو اخوه بالدم) ، الا انه شخص متوزع الذات ولذلك فانه لا يفلح في النوم معها ، رغم انها تبدي استعدادها لذلك . والرواية مليئة بالجنس والقتل ، الا ان المرء حالما يقرأ خمسين صفحة منها يدرك ان كازانتزاكيس (رغم اخطائه كرجـــل ، أو كلامنتم) هو اعظم الفنانين اطلاقاً منذ تولستوي . ولكنه ينحدر عن مستوى تولستوي في شيء واحد ، فهو لا يتمهل ليفكر لحظة في جدوى كل هذا القتل ، او في ان ابطاله قـد لا يزيدون على اغبياء يتصفون بالحماقة . ولكن قوته كمؤلف هي من العظمة بحيث ان القاريء لا يدرك ذلك اثناء قراءته للكتاب . امـا في النهاية ، حين يموت ميخاليس وزمـلاؤه لمجرد ان كبرياءهم تمنعهم من تسليم انفسهم للاتراك فان القاريء ليشعر بان هنالك شيئاً مهماً يفتقر اليه كازانتزاكيس ، هذا اذا لم يشعر بتفاهة كل ذلك . وقد قال شو : (حين يبدأ اطلاق الرصاص فانني اخفي نفسي في فراشي) ، ويأمل القاريء احياناً ان تكون لدى شخصيات كازانتزاكيس قلة قليلة من مثل هذا التصرف المعقول .

ويقربنا هذا من مسألة اخرى بشأن كازانتزاكيس ، فقد كان طيلة حياته يخجل من العيش من التأليف ، وكان يميل الى الحيـاة العملية العنيفة ، وينكشف هذا عن ضعف آخر ونقص في النضج ؛ ونرى في الرواية ان ابن اخت ميخائيل هو ايضاً شاعر ومؤلف وهو يعيش في الخـارج ، ولكنه يعود الى كريت في نهاية الرواية ويموت مع خاله في معركة المقاومة اللامجدية الاخيرة . ولعـل كازانتزاكيس رأى نفسه في صورة ذلك الشاب واراد ان يرضي روح والده .

ويتضح هذا الانقسام الذاتي في الروايات الاخرى أيضاً ، وتعتبر (زوربـا

اليوناني) اهمها وامتعها ، وبروبها كازانتزاكيس نفسه مباشرة اذ يقابل زوربا في احد المقاهي في بيرايوس ويوافق على اصطحابه معه الى كريت ، وتشتمل الرواية على مغامرات زوربا الذي يشبه برلـيس بعض الشبه ، فهو صحيح الجسم سعيد ، ذو حيل لطيفة ، يحب النساء والخمر والطعام ، لا يشكو من الانقسام الذاتي مطلقاً ، بينما يعمل كازانتزاكيس في تأليف ملحمة عن بوذا ونكران الذات ورفض كل شيء . ويظهر كازانتزاكيس هنا ايضاً شيئاً من السـذاجة ، كوصف وثنان لهدوء البقر مثلاً . وهو المثقف الناقم الذي لا يقوم بأية محاولة ليشفى من انقسامه الذاتي وليتوافق مع فكرة (الخطيئة الاولى) الأمر الذي يجعله اعظم ، ولكن اقل سعادة ، من زوربا . ونرى ان شو في (الانسـان والسوبرمان) يجعل الدون جو ان يقول : (لو لم اكن منشغل الذهن بهدف هو وراء امكانياتي لكنت فلاحاً بدلاً من ان اكون فيلسوفاً ، لان الفلاح يعيش اطول من الفيلسوف ويأكل اكثر منه وينام اكثر منه وافضل ويستمتع بزوجته استمتاعاً يخلو من الشوائب) . ولكن شو لا يضمر رغبة شخصية في ان يصبح فلاحاً ، واما كازانتزاكيس فانه لم يبلغ هذه المرحلة رغم انه اعلن في (مخلصو الله) : ان الله ينال الخلاص على ايدي اولئك الذين يملكون الشجاعة التي تجعلهم خلاقين . كما انه كتب في احدى رسائله قائلاً : (اذا كنا سنضع لانفسنا هدفاً فان هذا الهدف يكون في تحويل المادة الى روح) ، وهـذا هو مفهوم شو نفسه بالتأكيد ، الا ان كازانتزاكيس كان يشتمل على شيء من نيتشه ايضاً ، فكما ان نيتشه خلق فكرة السوبرمان ثم نسفها بفكرته عن (التكرار الابدي) فان كازانتزاكيس يشرح الجيد في الكفاح والخلق في (مخلصو الله) ولكنه ينتهي قائلاً : (مباركون هم اولئك الذين يحررونك ويتحدون معـك ايها الرب ، والذين يقولون : انت وانا واحد ، ومبـاركون ثلاث مرات هم اولئك الذين يحملون على اكتافهم ، ولا تنحني ظهورهم تحت عبئه ، هذا السر السامي المعظم الهائل : ان هذا نفسه ليس بموجود ابداً) . ولا يوجد هنالك مثال افضل من هـذا في اثبات وجهة نظر المنطقيين الايجابيين عن العبارات التي تنفي نفسها

بتعسها .

ومثل هـذا (السخف) متوفر بكثرة لدى كازانتزاكيس ، ولكنه اعظم واكبر من ان تنقيه هذه الامور ، وهو يخلق صراعه احياناً بدافـع الرغبة في الصراع وحسب ، ولكننا نستطيع ان نقول ذلك عن دوستويفسكي ايضـاً . فاللامنتمي يصبح عصابياً بسهولة شديدة ، واما المنضبط ذاتياً فانه يصبح مازوكيا بمثـل تلك السهولة فيجد لذة في تعذيب نفسه . وقد كانت نقمة كازانتزاكيس منبثقة من شيء من التضحية المسيحية الفاشلة ، ومن شيء آخر من انعدام الضبط الذاتي .

وتظهر الروح التكريسية المسيحية في الروايات الأخيرة بصورة بارزة ، اذ تحدثنا (المسيح مصلوباً من جديد) عن مانولياس ، الشاب الخجول الذي اختير ليلعب دور المسيح في مسرحية عاطفية ، وهو يريد ان يتجنب العبء ، ولكنه بعد ان يتقبله يصبح اشد مسيحية من المسيح ، وهنالك جماعـة من اليونانيين البؤساء الذين يعيشون خارج القرية والذين يكرههم سكانهـا ، فيلازم الصبي مانولياس جانبهم ، واخيراً يقوم سكان القرية انفسهم بقتل مانولياس ويجبرون البؤساء المحرومين على الابتعاد والنزوح . وهكذا فان مانوليـاس هو نسخة كازانتزاكيس من الامير مشكن ، وهو يسهب في سرد تفاصيـل التشابه بينه وبين المسيح، ونجد ايضاً ان قوة الرواية تكمن في سعة ابعادها ومئات شخصياتها. وقد سببت بعض المتاعب لكازانتزاكيس وشاءت الكنيسة اليونانية ان تنبذه ، وحين مـات رفض الاسقف اليوناني السماح لجسده بدخول الكنيسـة ، ولكنه حظي بعد ذلك باحتفـال بطولي في كريت . (رغم انه اغضب الكريتيين في رواية – الكابتن ميخاليس – لانها وصفت بانهـا كانت اساءة للشخصية الكريتية) .

وبعد ان اغضب كازانتزاكيس الكنيسة في (المسيح مصلوباً من جديد) اعاد الكرة في (الاغراء الاخير) التي هي رواية طويلة عن حياة المسيح ، ولا يشبه كازانتزاكيس المؤلفين الآخرين الذين تناولوا حياة المسيح ، اذ انـه لم يهتم

بخلق صورة لانسان الهي لا يخطيء ابداً ، وانما اراد ان يخلق المسيح على صورته هو – يعذبه الاغراء دائما ، فهو يسوع بروميثيوسي يتعلم خطوة خطوة كيف يتخلص من روابط العائلة والجسد والذات . ويرسل اليه الشيطان اغراء اخيراً بينما يكون معلقاً على الصليب ، فيتخيل انه كان قد اختار طريق البشر السهل ، واصبح عجوزاً محترماً سعيداً تحيط به عائلته ، ولكنه يلقي جانباً بهذا الاغراء الذي يدفعه الى قبول الطريق البشري ويموت وهو يشعر بانه قد اكمل مهمته وعلم البشر ان هنالك قيماً اعظم من مجرد (العيش) . وهذه الرواية هي عمل هائل مدهش حتى ولو نظرنا اليها باعتبارها خلقاً مجدداً للحوادث التاريخيـة . وسواء كان مسيح كازانتزاكيس مقنعاً او غير مقنع فهـذه مسألة أخرى . فهو يشبه مسيح فرانك هاريس – انه مظهر من مظاهر الاشباع الذاتي لرغبات خالقه نفسه . وقد أراد كازانتزاكيس ان يقنع نفسه بان عذابـه واغراءه مبررات بعض التبرير ، ولعله ادرك ايضاً بانه قـد اسرف في بروميثيوسيته البشرية الالهية وعذب نفسه باشد ممـا ينبغي . ولعل ملهمه ، نيتشه ، كان سيتبلده ايضا معتبراً اياه شخصياً خمائرياً معذباً لنفسه ، يحتاج الى ادراك بعض خفة روح زرادشت . ويدرك المرء ايضاً ان يسوعه هو جزء من دفاعـه عن نفسه . واذا اقتنعنا بصورة المسيح التي يقدمها لنا فاننا بذلك انمـا ننظر الى كازانتزاكيس باعتباره السوبرمان .

ولعل اقرب المؤلفين الى كازانتزاكيس هو و . ب . ييتس ، فقد كان ييتس يتصف بنفس الرغبة في التجوال ، والانقسام الذاتي والانشغال الذهني (بالنار والدم) والجنس ، وكان ييتس ايضاً ينظر الى النابغة باعتباره الشعلة التي تحرق نفسها ، ويحن الى رؤيا تقهر جوع الجسد . ولم يكن ييتس مفكراً ايضاً ، وقـد بذل جهوداً جبارة لدخول (دنيـا الفكر) ولكنه لم يفلح في ذلك . وكان كازانتزاكيس قد درس على يد برغسون ، ولكن رواياته هي روايات العاطفـة والشهوانية ، وينقصها الديالكتيك الذي نراه لدى دوستويفسكي .

وقد بدأت شهرة كازانتزاكيس تنتشر قبـل موته ببضع سنوات وترجمت

كتبه الى عدة لغات ولكنها لم تكن منتشرة (رغم ان رواية ـ الكابتن ميخاليس ـ انتشرت بصورة واسعة في هولنده) . وقد امتدحه شفايتزر ومان وكامو وقالوا عنه انه كان احد كتاب اوروبا العظام ، وفي عام ١٩٥٢ كاد ان يحصل على جائزة نوبل (ولكنه خسرها بصوت واحد وهذا امر ليس في صالح سمعة لجنة الجائزة) . وفي عام ١٩٥٣ اصيب باللوكيميا واملى بعض اجزاء روايته (فقير الله) بينا كان يتعذب بالمرض . وفي عام ١٩٥٦ منح جائزة السلام السوفيتية (رغم ان معظم كتبه كانت ممنوعة في الاتحاد السوفياتي ولم يكن كاتبا شيوعياً على الاطلاق) . وقد سببت رغبته الدائمة في السفر موته اخيراً في سن الرابعة والسبعين اذ قبل دعوة لزيارة الصين ولقح ضد الجدري في كانتون فكانت النتيجة قاتلة وتوفي في المانيا (حيث زاره شفايتزر في المشفى) .

والنقد الاخير الذي يوجه الى كازانتزاكيس هو انه انتحاري وعدمي . انه يسأل في احدى رسائله : (لأي هدف ؟ ولماذا تهتم ؟ لا تسأل واقنا امض في الكفاح ولنضع لانفسنا هدفاً ... وعلينا ان نتحرر الاغراء الاخير ، الاغراء العظيم ـ اغراء الأمل) . و (نحن نغني مع اننا نعرف انه ليست هنالك اذن واحدة تسمعنا ، ونحن نكدح مع اننا نعرف انه ليس هنالك صاحب عمل واحد يدفع اجورنا حين يهبط الليل ، فنحن يائسون ، هادئون ، احرار . وهذه هي البطولة الحقيقية ...) وفي نهاية (الاوديسة) يقفز البطل قفزة اخيرة (من قفصه الاخير ، قفص الحرية) . ان كازانتزاكيس هو شخصية من شخصيات القرن التاسع عشر ، والفيلسوف الديني المصلوب على صليب الميتافيزيقية . ونجد على قبره في كريت هذه العبارة النموذجية : (لست آمل في أي شيء ، ولست أخشى أي شيء . انني حر) . وانه لأمر ذو مغزى كبير ان تكون العبارة المكتوبة على قبره تعبيراً عن العدمية البوذية .

٣ . فردريك دورنمات

(وريث التقاليد الوجودية)

ما يزال اسم فردريك دورنمات غير معروف لدى الكثيرين رغم ان مسرحيتين من مسرحياته مثلتا في انكلترة ونشرت له روايتان باللغة الانكليزية . وهذا أمر يؤسف له لانني اعتقد بان دورنمات سيعتبر يوماً ما اعظم كاتب يقوم بالتأليف حالياً في اوروبا كلها . وانا استند في تقييمي هذا له الى سبعة مؤلفات هي ثلاث روايات واربع مسرحيات ، وكذلك الى قصة قصيرة نشرت في (مجلة لندن) . ويستطيع القارىء ان يفترض من قراءته للقصة (النفق) ان دورنمات هو احد تلاميذ كافكا المتأخرين ، ولكن مؤلفاته الاخرى سرعان ما تبدد هذا الانطباع . واما المسرحيات فان (زيارة السيدة العجوز) هي وهم مرعب حافل بالمرح الفوضوي ، و (زواج المستر ميسيسبي) تستخدم اساليب بيرانديللو ولكنها تعطي تاثيراً من تأثيرات شو ، و (ملاك يأتي الى بابل) هي تشبه ساخر يذكرنا بالصفحات الاولى من (حسن) لفليكر ، ولكن كوميديته (رومولس العظيم) ملة مضجرة تشبه القصص المرحة المضجرة التي كتبها بو . وتذكرنا روايته القصيرة (لعبة خطرة) بمؤلفات مان ودكنز وكافكا ، واما رواية (الوعد) فهي قصة قوية واقعية عن قاتل جنسي ولو ولو قرأها فرانك فيده كند لأعجب بها كثيراً . واما (القاضي والشانق) فهي رواية بوليسية خفيفة الظل ولكنها لا تحتوي على اي تأثير عميق .

ولما كانت هذه المؤلفات غير معروفة بصورة عامة فسأعطيها بعض التلخيص قبل ان انصرف الى علاقة دورنمات بتقاليد الوجودية التي تمتد من غوته الى سادتر .

يكفيني ان اقول عن قصة (النفق) انها من مؤلفاته الاولى التي تأثر فيها بكافكا . وهي قصة تلميذ بدين شاب يسافر بالقطار الى الجامعة التي تبعد

حوالي ساعتين . ويدخل القطار في نفق لا يتذكره ، ويستمر النفق فيبدأ بالقلق . الا ان الناس حوله لا يبدون أي قلق . فيسأل احد موظفي القطار ، ثم يذهبان سوية الى غرفة السائق فيجدانها خالية ، ويهبط القطار منحدراً ، ويحاول موظف القطار ان يعود الى الجزء الرئيسي من القطار ولكن هذا يكون مستحيلاً لان القطار يكون آنذاك متجهاً الى اسفل اتجاهاً يكاد يكون عمودياً . ويسأل موظف القطار التلميذ عما يجب عليها ان يفعلاه فيقول التلميذ: (لاشيء . الله هو الذي جعلنا نسقط ، ولذلك فاننا مندفعون نحوه) .

ويتضح معنى القصة شيئاً فشيئاً حين يدرس القارىء صورها . فالتلميذ يضع على عينيه زوجين من النظارات (احداهما قاتمة اللون) وفي اذنيه حشوتين من القطن (لكي لا يقترب منه الرعب الكامن في المشهد) . وهكذا فقد اغلق عينيه وسد اذنيه ليتجنب مواجهة رعب الوجود ؛ ومع ذلك ففي نهاية القصة ، نجد انه هو الذي يواجه الكارثة بنوع من الاستسلام والايمان ، وليس موظف القطار . فهو ينظر الى الهوة بعينين (هما الآن ولأول مرة مفتوحتان انفتاحاً واسعاً) . وهو يجيب على اسئلة موظف القطار (بغبطة عابثة) ، وقد اصبح قوياً" . وهذا التشبه بكافكا هو اقل تشاؤمية من كافكا نفسه لان دورنمات يوصي بمواجهة (الرعب الكامن في المشاهد) . ولكنه يحتفظ مع ذلك بالايمان بالله ، ولا يختلف هذا عن موقف اليوت في (اربعاء الرماد) .

ولن نكون على حق اذا استندنا الى روايات دورنمات وقلنا انه كاتب ديني رغم انه اشد دينية من سارتر أو كامو . ولكن القارىء يكتشف في مؤلفاته ثورة ضد مقاييس العالم الحديث المختلة وقد يكون في وسعنا تقدير موقفه بقولنا (ان هنالك جنة وجحيما" ، ولما كان ادراك الجنة يتطلب ضبطاً ذاتياً" شديداً طويل الامد فلن ازعجك بذلك . وبدلاً" من ذلك ، اليك ما يلي ...) . وهنا يمكننا ان نقارن دورنمات بغراهام غرين ولكن الفرق المهم بينهما هو ان غرين لا يمتاز بقابلية الرؤيا وان ضرورة الجنة لديه ظاهرة بنوع

مجرد من السيطرة على القارىء بوصف جحيم الوجود البشري . اما دورنمات فهو على تشاؤميته يجعل المرء يدرك باستمرار تلك الغبطة الكامنة في العيش . (وهو يعتبر اختلافاً" جيلاً عن سارتر) .

واما (زيارة السيدة العجوز) فهي افضل مؤلفاته المشهورة (وقد غيّر منتجو المسرحية شخصية السيدة وجعلوها سيدة جذابة في منتصف العمر ولذلك فقد جعلوا العنوان ــ الزيارة ــ فقط). ونرى فيها ان كلير زاخاناسيان البليونيرة تعود الى غولن ، مدينتها الأصلية ، وكانت المدينة قد انهارت اقتصادياً منذ ان تركتها وهي شابة ، فهي الآن في حاجة شديدة الى مساعدة من البليونيرة العجوز . ونجد بين الناس المجتمعين لاستقبالها في محطة القطار انطوان شل ، الذي كان عشيقها سابقاً . وقد وعده البعض بمنصب حاكم المدينة اذا استطاع ان يحصل على المساعدة منها . وتصل كلير وهي سيدة عجوز متكبرة يحملها في كرسي مريح شخصان انقذتها من الكرسي الكهربائي . ويصحبها زوجها المستقبل ورجلان اعميان ونمر أسود . (وكانت في ايام غرامها مع شل عشيقها السابق تدعوه ــ النمر الاسود) وتود كلير من صميم قلبها ان تجعل المدينة ناجحة موسرة من جديد ،ولكنها تريد مقابل ذلك حياة انطون شل ، عشيقها السابق الذي خانها . والرجلان الاعميان هما الشاهدان اللذان رشاهما شل مرة ليقسما اليمين على انهما كان قد ناما مع كلير (وان طفلها لم يكن من شل نفسه) ، وكانت كلير قد تتبعتهما واعمتهما واصبحا من خدمها الآن .

ويرفض سكان المدينة هذا العرض طبعاً ، ولكن شل يلاحظ بعد ذلك ان الجميع يشترون السلع الممتازة الغالية مقترضين المال توقعاً للرخاء القادم . ويهرب النمر الاسود فيلاحقه الجميع بالبنادق ، ولا يغيب معنى هذا الرمز عن ادراك شل فيحاول ان يهرب من المدينة بالقطار ،ولكن الجموع تمنعه من ذلك . واخيراً يدرك كما ادرك الملاكم في (القتلة) لهمنغواي انه لا مفر له من المصير الذي ينتظره . وفي اجتماع يعقد في قاعة المدينة يوافق على قتله ويحبط به

سكان المدينة ، وحين يبتعدون عنه ثانية يكون ميتاً .

ويصعب علينا الآن ان نقرر ان هذه المسرحية هي جزء من فكرة دورنمات العامة . والشعور المركزي فيها هو عن عالم بلا قيم ، وقد كانت خيانة شل لكلير نقيصة لااخلاقية ، ومع ذلك فان في وسع شل ان يصبح مواطناً بارزاً بينما تضطر كلير الى دخول المبغى في هامبورغ . وكانت كلير هي التي دمرت اقتصاد المدينة لانها اشترت جميع المصانع واغلقتها . وحين تقدم عرضها بمساعدة المدينة ببليون مارك يبرر سكان المدينة القتل الذي يفكرون فيه بتذكرهم للخيانة التي تناسوها في الماضي ويقررون ان القتل هو (عدل) . ثم ان كلير تقول لشل انها ما تزال تحبه ، ولكنها يجب ان تدفن جسده في حديقتها لان حبها قد اصبح مريضاً ساماً . والمسرحية هي عن خيانة القيم .

واما (زواج المستر مسيسبي) فهي اشد تجريبية من (الزيارة) . بل انها مسرحية مربكة مرتبكة ، رغم انه ليس هنالك اي شك في قوتها الفنية . وفلورستان مسيسبي هو المدعي العام في بلد اسطوري في وسط اوروبا وهو يدرس الانجيل دراسة كاملة ، وهو يحلم باعادة شريعة موسى الى عالم بلا قيم ، بل انه يعتقد بان الفسق يجب ان يعاقب بقتل الطرفين المشتركين فيه . وفي المشاهد الاولى يزور اوليمبيا التي مات زوجها بسم يشبه قطع السكر . وتدافع اوليمبيا رغم انها كانت تحبه . ويجد مسيسبي بعد ذلك بان شريكة الزوج في خيانته لاوليمبيا هي زوجته هو نفسه وانه كان قد (اعدمها) بوضع قطع السكر السامة في قهوتها . ويقترح على اوليمبيا ان يتزوجا (للتكفير) عن جريمتيهما فتوافق اخيراً على ذلك . واما بقية المسرحية فهي شديدة التعقيد وهي تنتهي مثل (هاملت) بموت الجميع ، ولكن مسيسبي ، مع فكرته عن شريعة موسى ، هو اشد الجميع معاداة للخيانة ، وهذه المسرحية هي اقرب الى بيرانديللو في اساليبها ، اذ ان اشخاصها يخاطبون الجمهور ، وتحدث النهاية قبل البداية وتتكرر في النهاية ايضاً ، واما تعليماتها المسرحية فهي غير تقليدية ، ويبحث بعض اشخاصها في شخصية المؤلف مشتركين في ذلك مع الجمهور . بل ان احدهم

يقول ان المؤلف اراد ان يتناول المشكلة من زاوية هذا السؤال : (هل يستطيع الذهن البشري ان يبدل العالم الذي - يوجد وحسب) . ولكن المسرحية تقترب من بيرانديللو ايضاً في ان الشخصيات تخرج عن ارادة المؤلف حالما يخلقها . ويلوح ان المسرحية تعارض تعقيد العالم الغريب مع رغبة مسيسبي المحدودة في النظام والاخلاق ، ويلوح انها تقول : (ان النظام والاخلاق هما المعنى الكامل الذي - قد - يظهر من التجربة الكاملة ، ولا يمكن فرضهما) . وقد نلاحظ ملاحظة عابرة ان هنالك سخرية من الشيوعية في المسرحية كما هو الامر في جميع مؤلفات دورنمات الأخرى . ولكن هذه السخرية لطيفة الوقع .

وسأتناول المسرحيتين الأخريين باختصار . فمسرحية (رومولس العظيم) ليست بالمسرحية الكوميدية المضحكة جداً بالشكل الذي نراه لدى اوفنباخ في (هيلين الجميلة) و (اورفيوس) وغيرهما ، في ضحكها على القديم . فرومولس هو آخر الاباطرة الرومان ، وهو مفلس وضجر من كل شيء ، وبينما يتقدم البرابرة (الالمان) نحو روما يرفض هو ان يفعل أي شيء لمواجهة ذلك وهو يقر بانه لم يفعل شيئاً لانقاذ روما ، ولكنه ينفي انه خان روما ، وهو يقول : (ان روما خانت نفسها ، وقد عرفت الحقيقة ولكنها اختارت القوة ، وعرفت البشرية ولكنها اختارت الطغيان) . ورغم عدم مقدرته الا انه يعيش بعد الجميع ويتفاهم مع قائد الاعداء أودو فيعطيه هذا منزلاً وراتباً تقاعدياً . ويذكرنا رومولس بالملك تشارلز كما يصفه شو ولكن المسرحية لا تصل الى ذروة شو .

واما (ملاك يأتي الى بابل) فهي ممتعة من جميع النواحي وهي قطعة من الوهم ولكنها ذات تأثير حاد . فيتلقى الملاك تعليمات تقضي عليه بان يعطي الفتاة الجميلة كوروبي الى اشد الرجال فقراً على وجه الارض ، ولكنها تقع في غرام الملك نبوخذنصر الذي يتخفى في شخصية رجل فقير شحاذ ، ويحاول الملك بذلك ان يدير دولته بطريقة تجعلها دولة رخاء ومساواة ، ولذلك فقد منع

الشحاذين من المدينة . والشخصية المرحة في المسرحية هو الشحاذ اكي الذي يعتبر الشحاذة ديناً اذ انه يرمي الذهب الذي يكسبه في النهر . وفي نهاية المسرحية ، بينما يغادر هو والفتاة المدينة ويخلفانها وراءهما يقول ما يمكننا ان نعتبره عقيدة دورنمات : (انني احب الارض التي توجد برغم كل شيء ، ارض الشحــاذ ، الفريدة في سعادتها ... الارض التي اخضعتها واخضعها واخضعها ، سكرانــاً بجمالها ، مغرماً بصورها) . ومن الشخصيات التي تـلوح غير مهمة في المسرحية مع انها شخصية مركزية ، شخصية الملاك الذي يوصل الفتاة الى الارض ، وهي شخصية كوميدية ، اذ يتقمص الملاك شخصية استاذ شارد الذهن يخدعه الملك . ومع ذلك فانه يشبه ملاك ريلكه في تأكيده الايجابي ، فهو يخبر الفتاة بان كل ما يظهر من الفوضى هو مجرد اخطاء عابرة في النظام المقدس ، وهو يقضي وقتـه طائراً في انحاء الارض متأملاً في اعاجيبها ، ويظهر بين فترة واخرى مليئاً بالحماسة غير قــادر على فهم التفاهات التي يعتبرها البشر عذاباً . وهو يرمز لنظام نيتشه المتمثل في الواقع والتأكيد الايجابي والذي هو وراء الخير والشر ووراء اندحارية العذاب : (ان السماء لاتكذب يا طفلتي ، ولكنها لا تستطيع احياناً ان تقرب نفسها لمدارك البشر) . وحين تقول كوروبي ان افقر شحاذ على وجه الارض لا بد ان يكون شخصاً شقياً يجيبها الملاك قائلاً : (كل مخلوق هو خير وكل ما هو خير يكون سعيداً ، وفي جميع اسفاري بين المخلوقات لم اجد ذرة واحدة من الشقاء) . وهذا هو من مفاهيم شوايتسا . فحين يكف البشر عن الشعور بالتفاهة والتمركز الذاتي ينتهي عذابهم ايضاً .

وابرز ما في هذه المسرحية سعتها ومرحها ، وهي تعتبر نتاجاً غير متوقع من مؤلف (النفق) . فهنا رجل يضحك ساخراً من قول سارتر بان واقع الحياة هو رعب ، ويمكننا ايضا ان نقول ان هذه الروحية هي روحية تشيسترتون ، ومع ذلك فان دورنمات يثبت مرة بعد اخرى انه يملك تماما (البصيرة الخبيئة) التي امتاز بها أشد الوجوديين تشاؤما .

ونجد هذا واضحا في نتاجين أعتبرهما اوضح واقوى مؤلفاته وهما الروايتان

(الوعد) و (لعبة خطرة) .

ولا تزيد (لعبة خطرة) على ثمانين صفحة ، وهي تروي لنا كيف ان
التاجر المتجول الصغير الفرد ترابز ينهار تعباً في منتصف الطريق ويضطر ال
البقاء ليلة كاملة في قرية صغيرة ويحاول قاض متقاعد ان يسطه فيعطيه عشا
ممتازاً ويقدمه لثلاثة شيوخ آخرين هما شانق متقاعد ومحاميان متقاعدان
ايضاً . وقد اعتاد الشيوخ الاربعة ان يلعبوا لعبة عندما يتناولون طعام العشا
اذ يقيمون محكمة تمثيلية يترأسها القاضي ويقوم الآخران بادوار الاتهام والدفا
عن اي ضيف يقبل بأن يشترك في التمثيلية . واما الشانق فان وجوده هو وجو
رمزي لاحداث التأثير وحسب . ويوافق ترابز على الاشتراك في اللعبة ولكن
يصر على قوله بانه لم يرتكب جريمة يمكنه ان يعترف بها (ويشبه هذا ما نرا
لدى كافكا ولكن التشابه سطحي) . وهكذا يتم احضار العشاء الجيد والخمو
المعتقة ويمضي الشيوخ في استجوابه ، ويقر بأن رئيسه السابق مات بالسكت
القلبية وانه حل محله فيشم الشيوخ رائحة الجريمة . الم يقتل ترابز رئيس
جايكاكس ؟ فيقول ترابز : كلا ، ولكنني كنت أود حقاً ان اتخلص منه
فالعمل هو عمل والكلاب تأكل الكلاب . واخيراً يحملونه على الاعتراف
بانه اغوى زوجة جايكاكس وانه حين اكتشف جايكاكس ذلك
اصيب بالسكتة القلبية . ولكن كيف عرف جايكاكس بذلك
لقد دبر ترابز من يخبره بذلك عالماً بان النتيجة ستكون سكتة قلبية
ويغتبط الشيوخ فها هي جريمة قتل كاملة ، ويلقي المدعي العام خطاباً قو
يصور فيه ترابز مجرماً شريراً بل اشد المجرمين شروراً في القرن العشرين . ويجم
وجه ترابز وهو يشعر بلذة ونشوة ، ثم ينهض محامي الدفاع ويقول ان الحدي
عن الجريمة هراء ، فقد اثار موكله الى ان العمل عمل وليس هو بمجرم ، وانما ه
رجل اعتيادي صغير ، طموح ، يحب بيته وهو ليس بشديد الذكاء . وأسو
خطاياه هي خطيئة خيانته لزوجته ، ولكن هل هنالك تاجر متجول لا يرتكب
هذه الخطيئة ؟ الحق ان حياتنا البشرية مرتبكة ومفتعلة ، وعلينا ان نختا

اخلاقيتنا اثناء العيش . وقد يكون ترابز مسؤولاً مسؤولية غير مباشرة عن موت جايكاكس ولكن عالمنا هذا يخضع للحظ ولا يُحسب فيه حساب للسبب والنتيجة . وليس ترابز بالمجرم الشرير الخطير . انه مثلنا ، لديه فضائل صغيرة وشرور تافهة وليس فيه شيء من الاوصاف الرومانتيكية التي وصفها المدعي العام .

ولكن هذا الخطاب يغضب ترابز فيصرخ : (هذا ليس صحيحاً . فانا مجرم شرير خطير واطالب بعقوبة الاعدام) . وهكذا يحكم عليه القاضي بالاعدام وينفرط عقد الجماعة وهم يتضاحكون . ويذهب ترابز الى غرفته ويشنق نفسه ، وحين يجده القاضي مشنوقاً يصرخ : (ألفرد ! لقد أفسدت علينا افضل أمسية حصلنا عليها حتى الآن) .

فالمعنى واضح هنا . ان ترابز يعيش نفس الحياة التافهة اللاهادفة التي يعيشها كل واحد منا . وفجأة يرى نفسه مجرماً من نوع السوبرمان ، فوق البشر ، وليس رجلاً يتحكم الحظ في حياته ، انه يرى نفسه خطوة خطوة بكل ثقة . وهو يفضل هذه الرؤيا الجديدة لنفسه لأنها تحرره من التفاهة ، فهو كالمجنون الذي يعتقد بانه المسيح ، واذا كان الاعتقاد بذلك يتطلب تنفيذ عقوبة الاعدام فيه بنفسه فانه يفضل ان يموت .

ولكن نهاية الكتاب تلوح لي نهاية خاطئة ، فهي تلوح نتيجة مفتعلة بعكس بقية اجزاء القصة التي تلوح واقعية . وقد كان الاولى بالمؤلف ان يجعل ترابز يطالب الشانق العجوز بأن ينفذ فيه حكم الاعدام فيرفض الآخرون طبعاً لان ذلك سيفسد اللعبة ويذهب ترابز الى فراشه شاعراً بشعور عميق من الاشمئزاز ، فليست هنالك عدالة في العالم . وكانت مثل هذه النهاية ستجعل فكرة دورنمات تلوح واضحة بدون اللجوء الى الافتعال .

ولا يمكننا ان نقول هذا عن (الوعد) . ونرى فيها ان ميتاي هو ضابط شرطة في سويسرة وهو مشهور بدقته ولكن الناس لا يميلون اليه . وهو يحصل على وظيفة في الخارج ، الا انه قبل ان يذهب تقع حادثة قتل اذ تذهب فتاة

صغيرة ضحية قاتل جنسي فيعد أهل الطفلة — غريتلي موزر — بالانتقام لموت[...]
ويتجه الشك الى بائع عجوز ويضايقه رجال الشرطة حتى يعترف ثم ينتحر [...]
زنزانته . ولكن ميتاي يقتنع بان البائع ليس القاتل الحقيقي فيمضي في التحقيق
بنفسه ولا يحب زملاؤه هذا التدخل منه طبعاً وتغلق القضية ، ويكون [...]
ميتاي ان يسافر لاستلام وظيفته الجديدة . ولكنه يقرر ألا يذهب ويفضل
البقاء والاستمرار في التحقيق كمواطن اعتيادي .

ويكتشف بعض الادلة التي تشير الى ان القاتل هو رجل ضخم يقود سيار[ة]
امريكية تحمل علامة احدى المقاطعات السويسرية (وهذه العلامة هي عنز[ة]
ذات قرون طويلة) ، وتصبح القضية شغل ميتاي الشاغل ويشتري كراجا[ً]
قرب الطريق العام ويقنع بغياً بان تقوم له بشؤون المنزل . وللبغي طفلة صغير[ة]
تشبه غريتلي موزر وتشبه كذلك طفلتين اخريين قتلتا في الآونة الاخيرة أيضا[ً]
ولا تعرف البغي طبعاً بان ميتاي يستخدم طفلتها طعماً لاقتناص القات[ل]
الجنسي .

واخيراً يتصل ميتاي بالشرطة وهو في حالة من الحماسة ، اذ ترى الطفل[ة]
آن ماري ، غريباً يعطيها قطعة من الحلوى ويقتنع ميتاي بان هذا الغريب ه[و]
القاتل وكل ما على رجال الشرطة ان يفعلوه هو ان يكمنوا في انتظار حدوث
المحاولة . وهم يفعلون ذلك بينما تنتظر الطفلة في الغابة بدون ان تعرف [...]
يدور الأمر . ولكن القاتل لا يحضر ، وتستمر البغي في العمل لميتاي ، وتر[...]
صلافتها وتكبر طفلتها آن ماري وتصبح بغياً بدورها ، وميتاي ما يزا[ل]
ينتظر القاتل في كراجه ، ويصبح سكيراً ميئوساً منه .

واخيراً يعثر ضابط الشرطة الذي يحدث دورنمات بالقصة على خاتمة لها
اذ تعترف سيدة عجوز وهي تموت في المستشفى بانها تعرف القاتل ، فقد [...]
صبياً اصغر منها عمراً بسنوات عديدة ، وبينما كان في طريقه الى قتل الضحي[ة]
الرابعة ، آن ماري ، صدمته سيارة وقتلته .

فهذه هي مشكلة خانقة ووسيلة . لقد كان ميتاي على حق ، ولو لم يحد[...]

الحادث للقاتل فانه كان سيقع في قبضة الشرطة في الغابة » ويشير ضابط الشرطة الى ان ميتاي هو من (النوع النابغ) وقد تصور شيئاً فتابعه حتى النهاية . ولو ان هوليود مثلت هذا الفلم فانها كانت ستجعل القاتل يقع في قبضة الشرطة بينما هو يحاول مهاجمة الفتاة ويفترض آنذاك ان انتصار ميتاي قد برر الوسيلة – استخدامه لآن ماري كطعم لاقتناص القاتل .

ولكن الخاتمة التي يعطيها دورنمات تترك المشكلة عارية . وهي تكشف أيضاً عن مظهر عميق نموذجي من مظاهر السيكولوجية البشرية . فنحن ميالون الى قبول الخاتمة باعتبارها معنى القصة . وقد تكون حياتنا مضطربة « ناقصة عديمة المعنى » الا اننا نرفض قبول ذلك ونفضل ان نرى الافلام او نقرأ الكتب التي تعطينا (وهماً) المعنى بواسطة الخاتمة الدقيقة المرتبة . ولهذا السبب فاننا نعجب بالفنانين الذين يموتون في سن الشباب» من كيتس الى جيمس دين لان موتهم يعطي انطباعاً عن حياة منظمة مرتبة كالخاتمة السعيدة في الرواية الرومانتيكية .

و (الوعد) كغيرها من مؤلفات دورنمات هي مطالبة بمواجهة فوضى حياتنا واضطرابها وهجوم على التبسيط و (الخداع الذاتي) . وهو يكتب عن نفس المواضيع التي يتناولها سارتر وكامو » ولكنه يكتب عن هذه الامور غريزياً بدون هيكل ذهني رفيع . وقد حللت في كتابي (عصر الاندحار) مؤلفات سارتر وكامو وعلقت على نفاذ بصيرتيهما وتقديرهما الصائب لفوضى حياتنا وقلت ان تشاؤميتها مكتئبة مضجرة . ويلوح لي ان دورنمات قد اكتشف الطريق للخروج من المأزق الذي وقع فيه سارتر وكامو . فهو يستخدم التحليل الوجودي التقليدي ومفاهيم الوجود غير الحقيقي والخداع الذاتي لدى البشر» ولكنه يفعل ذلك بتفاؤلية شو الغريزية الصوفية . واذا استمر كما بدأ فانه سيصبح أحد اعاظم القرن العشرين .

فهرس